

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro dějiny umění**

Obecná teorie a dějiny umění a kultury – Dějiny výtvarného umění

**Daniela Štěrbová**

**České vlivy v Bavorsku**

**Pole za polem – cesta z jihu do Čech a zpět**

(Příspěvek k poznání výuky architektury v barokní době na příkladu  
tzv. Dientzenhoferovského skicáře)

**Böhmen in Bayern**

**Joch für Joch – der Weg vom Süden nach Böhmen  
und zurück**

(Forschungsbeitrag zur Architekturlehre in der Barockzeit anhand des  
sog. Dientzenhofer-Skizzenbuches)

**Disertační práce**

vedoucí práce: Ing. Petr Macek, PhD.

2015

**Karls-Universität Prag**  
Philosophische Fakultät  
Institut für Kunstgeschichte

**Daniela Štěrbová**

**Böhmen in Bayern**

**Joch für Joch – der Weg vom Süden nach Böhmen  
und zurück**

(Forschungsbeitrag zur Architekturlehre in der Barockzeit anhand  
des sog. Dientzenhofer-Skizzenbuches)

**Touch of Bohemia in Bavaria**

**Vault to Vault – a Journey from the South to Bohemia  
and Back**

(A Text on the Function of the So-called Dientzenhofer  
Sketchbook in Architecture Training during the Baroque Period)

Dissertation

Dissertationsbetreuer: Ing. Petr Macek, PhD.

2015

## **Dank**

Der vorliegende Beitrag zur Erforschung der Architekturlehre in der Barockzeit und der immerwährenden Suche nach der Vollkommenheit und Schönheit wurde durch zahlreiche Impulse initiiert.

Mein erster Dank gilt meinem Doktorvater Ing. Petr Macek, PhD., der die Leitung der Arbeit nach dem frühen Tod von Prof. Mojmir Horyna hilfsbereit übernommen und geduldig betreut hat.

Meine Recherchen wurden von mehreren Institutionen und Personen unterstützt, entsprechende Hinweise finden sich, hoffentlich komplett, im Rahmen der Arbeit. Hervorheben möchte ich an dieser Stelle vor allem die Stiftung Bibliothek Prof. Werner Oechslin. Bei ihm und seinen Mitarbeitern möchte ich mich für die Einführung in die Architekturtheorie und die Erschließung der Bestände herzlichst bedanken. Mein besonderer Dank gilt der Bibliothek des Bayerischen National Museum in München und seinen Mitarbeiterinnen, allen voran der Bibliothekleiterin Dipl. Bibl. Sigrun Rieger und Dipl. Bibl. Elisabeth Moselage.

Die finanzielle Unterstützung meiner Studienaufenthalte in München und Wien verdanke ich der Leonhard-Moll-Stiftung und dem Bildungsprogramm Aktion Österreich.

Mein herzlicher Dank gilt meiner Familie und meinen Freunden, die immer Verständnis für mich und meine Arbeit hatten. Großer Dank gilt auch der Korrekturleserin Dr. Andrea Seelich, der ich darüber hinaus für viele inhaltliche Anregungen dankbar bin.

Mein größter Dank gehört Prof. Bernhard Schütz, der mich in die europäische Barockarchitektur durch zahlreiche deutsch-tschechische Exkursionen eingeführt hat. Dank Ihm habe ich den tiefen Sinn einer grenzüberschreitenden Forschungsarbeit und eines Erkenntnisaustausches erkannt und mich für ein bayerisch-böhmisches Thema entschlossen.

Gewidmet sei die Arbeit dem dankbaren Andenken an Professor  
Mojmír Horyna.

*Diese lange Vorrede aber beweiset nichts zur Erleuterung unsers  
Zweyffels, bey allen übrigen so in Italien, Franckreich und Teutschland von  
der Architectur schreiben, findet man gar keine Meldung von einen  
deutlichen Begrieff der Schönheit. Frage man einen Schul-Welt-Waißen,  
so bekombt man die Antworth, auch nur in Ihrer Sprach, welche sie mit  
deutlichen Worthen erklären nicht wissen. (Johann Ferdinand Schor,  
um 1750)*



Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Dissertation selbständig angefertigt habe, Informationsquellen korrekt zitiert habe und dass die Arbeit nicht als Teil eines anderen Hochschulstudiums oder zur Erlangung eines anderen oder weiteren Hochschultitels verwendet wurde.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 22. 3. 2015

Mgr. Ing. Daniela Štěrbová

## **Abstrakt**

Der vorliegende Text befasst sich mit einer Plangruppe aus dem sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch und ihrer didaktischen Funktion im Rahmen der barocken Architekturlehre. Anhand von halbierten Kirchengrundrissen wurden architektonische Prinzipien und Themen geübt, deren Variieren darauf abzielte, verschiedene raumgliedernde Motive auszuprägen. Dies stellte ein praktisches Pendant zur herkömmlichen Traktat-Literatur dar.

## **Schlüsselwörter**

Dientzenhofer-Skizzenbuch, Architekturlehre, Architekturtheorie, Didaktik, Barock, Raumgliederung, Wandpfeilerraum

## **Abstrakt**

Následující příspěvek se zabývá vybranou skupinou plánů z tzv. Dientzenhoferovského skicáře a její didaktickou funkcí v rámci výuky architektury v barokní době. Pomocí půlených půdorysů kostelních staveb byly cvičeny architektonické principy a témata, jejichž hlavním motivem bylo členění prostoru. Tento postup představoval praktický protějšek běžné traktátové literatury.

## **Klíčová slova**

Dientzenhoferovský skicář, výuka architektury, teorie architektury, didaktika, baroko, členění prostoru, Wandpfeilerraum

## **Summary**

The following paper deals with a selected group of architectural plans from the so-called Dientzenhofer Sketchbook and their use in architecture training

during the Baroque period. Architectural principles and themes that mainly dealt with spatial layouts were trained with the help of halved church ground plans. This procedure served as a practical counterpart of the more usual treatises.

**Keywords**

Dientzenhofer-Sketchbook, architecture training, architecture theory, didactic, Baroque period, spatial layout, Wandpfeilerraum

<b>Dank.....</b>	<b>1</b>
<b>Abstrakt.....</b>	<b>4</b>
<b>Schlüsselwörter.....</b>	<b>4</b>
<b>Abstrakt.....</b>	<b>4</b>
<b>Klíčová slova .....</b>	<b>4</b>
<b>Summary .....</b>	<b>4</b>
<b>Keywords.....</b>	<b>5</b>
<b>1. VORWORT.....</b>	<b>10</b>
1.1 Das Dientzenhofer-Skizzenbuch – Gegenstand der Analyse .....	10
1.2 Forschungsstand .....	11
1.3 Aufgabenstellung.....	12
1.4 Methodik und Terminologie.....	12
1.5 Schlussbemerkung.....	13
<b>2. EINFÜHRUNG.....</b>	<b>15</b>
2.1 Das „Dientzenhofer Skizzenbuch“ im Rahmen der Reiderschen Sammlung .....	15
2.1.1 Der Sammler Martin Joseph von Reider .....	16
2.1.2 Reiders Tätigkeit an der Ingenieur- und Zeichenakademie in Bamberg.....	16
2.1.3 Die architektonischen Gegenstände in der „Reiderschen Sammlung“. 17	
2.1.4 Die Stellung des Skizzenbuches innerhalb der Reiderschen Sammlung .....	21
2.1.5 Der Zeichenunterricht Reiders .....	23
2.1.6 Reiders Aufsatz über Dientzenhofer .....	25
2.2 Frage nach der Autorschaft .....	26
2.2.1 Zeichentechnik und Papiersorten .....	26
2.2.2 Leonhard Dientzenhofer .....	27
2.2.3 Fazit .....	28

2.3	Das Dientzenhofer- Skizzenbuch – historisch.....	28
2.3.1	Die Datierung nach Ludwig Bosch .....	28
2.3.2	Das ausgewählte Untersuchungsobjekt der Datierung .....	29
2.3.3	Die Datierung der Pläne anhand von Grundrissen des Klosters Braunau (Broumov) .....	30
2.3.4	Die Problematik der Datierung.....	31
<b>3.</b>	<b>„[...] die andere Helffte von diesem [...]“ – die charakteristische Form der Pläne .....</b>	<b>33</b>
3.1	Die charakteristische Form.....	33
3.1.1	„[...] um eine perfekte Kenntnis zu geben [...]“ .....	34
3.1.2	„Auf eine andere oder bessere Art?“ .....	34
3.2	Variantenentwurf als Mittel für die Veranschaulichung der kritischen Bewertung.....	35
3.2.1	Alternative oder Variante – die Kernfrage der Untersuchung.....	37
3.2.2	Der didaktische Charakter der Variantenpläne.....	38
3.3	„[...] daher sechs grosse Säulen, so eine sehr schöne Figur [...]“ – über die Grundrisstypologie .....	39
3.3.1	Wand-Pfeiler, welche an der hinter Seite mit dünnen Wänden an die Kirche angeheftet werden – Sturms Beschreibung der Wandpfeilerbauweise .....	40
3.3.2	Der Grundrisstypus als Entscheidungskriterium .....	41
3.3.3	Vom Vorbild zum Muster .....	43
3.4	Aufgabenstellung und Fazit.....	44
<b>4.</b>	<b>Raumgestaltung und Motive .....</b>	<b>46</b>
4.1	„[...] Grund-Riss auff Papier zwey oder dreymahl, jedoch alle different [...]“ – vom Grundriss zur Raumgestaltung .....	47
4.2	„Quod significatur et quod significat“ – Theorie und Praxis .....	48
4.3	Repertoire der Motive.....	50
4.3.1	Die Rhythmisierung.....	50
4.3.1.1	<i>Schmaltravée mit Balkonlogen</i> .....	50
4.3.1.2	<i>Reduzierte Schmaltravée mit einer Nische</i> .....	52
4.3.1.3	<i>Die Rhythmisierung durch Gliederung</i> .....	53
4.3.2	Die Reihung bzw. Verkettung .....	54

4.3.3	Die Steigerung und Staffelung .....	56
4.3.4	Architektur als Bedeutungsträger .....	57
4.3.4.1	<i>Der Säulenbaldachin anstelle einer Tambourkuppel.....</i>	<i>59</i>
4.4	Repertoire der Themen .....	61
4.4.1	Vereinheitlichung verschiedener Raumteile in der Gesamtstruktur.....	62
4.4.2	Akzentuierung verschiedener Raumteile .....	62
4.4.3	Bayerisch oder böhmisch?.....	64
4.4.4	Joch für Joch – der Weg zur böhmischen Wandpfeilerhalle .....	66
<b>5.</b>	<b>KATALOG.....</b>	<b>68</b>
5.1	GRUPPE A .....	69
5.1.1	Fol. 311–312 u. 437–438 (S. Andrea della Valle).....	69
5.1.2	Fol. 333–334 (SS. Ambrogio e Carlo al Corso) .....	71
5.1.3	Fol. 413–414 (S. Agnese in Agone).....	73
5.1.4	Fol. 417–418 (SS. Luca e Martina).....	75
5.1.5	Fol. 315 .....	77
5.1.6	Fol. 316.....	77
5.1.7	Fol. 349.....	78
5.1.8	Fol. 350.....	79
5.1.9	Fol. 357 .....	80
5.2	GRUPPE B .....	82
5.2.1	Fol. 347 .....	82
5.2.2	Fol. 380 (Serlio + Il Redentore) .....	83
5.2.3	Fol. 383 (Mantua ?) .....	85
5.2.4	Fol. 386 (Venedig – Il Redentore).....	86
5.2.5	Fol. 390.....	88
5.2.6	Fol. 421–422 (Kopien nach 413–414 und 333–334).....	89
5.2.7	Fol. 445–446 (Venedig – S. Salvatore) .....	90
5.3	GRUPPE C .....	92
5.3.1	Fol. 354 (Königgrätz) .....	92
5.3.2	Fol. 362.....	93
5.3.3	Fol. 365 (Březnice).....	94
5.3.4	Fol. 398 (Jitchin) .....	96

5.4	GRUPPE D.....	97
5.4.1	Fol. 434 (Bologna – S. Salvatore) .....	97
5.1.3	Fol. 453 (Chomutov – München) .....	98
5.4.3	Fol. 462 (S. Maria in Campitelli) .....	99
5.1.4	Fol. 465–466 (Padua – S. Giustina).....	102
<b>6.</b>	<b>FAZIT .....</b>	<b>105</b>
6.1.	Didaktischer Sinn der Pläne .....	105
6.2.	Folgen für die Dientzenhofer-Forschung .....	107
6.2.1	Autorschaft .....	107
6.2.2	Datierung .....	108
6.3.	Prototypen – Beitrag zur mitteleuropäischen Barockarchitektur .....	108
6.4.	Schlusswort.....	110
<b>7.</b>	<b>QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>112</b>
7.1.	Quellen .....	112
7.2	Verzeichnis der neuzeitlichen Druckschriften.....	112
7.3	Literatur .....	114
<b>8.</b>	<b>BILDANHANG.....</b>	<b>120</b>
8.1	Bildanhang zum Kapitel 1. Vorwort .....	120
8.2	Bildanhang zum Kapitel 2. Einführung.....	120
8.3	Bildanhang zum Kapitel 3. Die charakteristische Form der Pläne.....	120
8.4	Bildanhang zum Kapitel 4. Raumgestaltung und Motive .....	121
8.5	Bildanhang zum Kapitel 5. Katalog .....	122

## **1. VORWORT**

Auf einem Folio im sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch befindet sich ein halbiertes Grundriss, auf dem links die Jesuitenkirche in Chomutov (Komottau) in Nordböhmen und rechts die Theatinerkirche in der bayerischen Metropole München abgebildet sind (Fol. 453, Abb. 1.01–1.03). Die Bauherren sowie ihre Baumeister hatten keinen Kontakt; sie bauten diese Kirchen unabhängig voneinander. Allein die spezifische Form dieser Bauten bewog den unbekannten Zeichner dazu, die beiden Bauten spiegelsymmetrisch, sich ergänzend, auf ein Papier zu setzen. So dicht nebeneinander und gleich so direkt konfrontiert, wie auf diesem Doppelgrundriss, waren sich Böhmen und Bayern noch nie.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Analyse der Plangruppe im besagten Konvolut, zu der dieser Plan gehört. Sie bietet Einblick in den damaligen Lern- und Lehrprozess der Architekturadepten und erweitert die bisherigen Kenntnisse über das Bildungsgut der berühmten Dientzenhofer-Sippe, die die Architektur weit über die Grenzen ihres oberbayerischen Herkunftsortes sowie ihres böhmischen Intermezzos prägte.

### **1.1 Das Dientzenhofer-Skizzenbuch – Gegenstand der Analyse**

Das Dientzenhofer-Skizzenbuch stellt mit seinen 479 Folios eines der größten Konvolute der architektonischen Zeichnungen der Barockzeit dar, das größte im mitteleuropäischen Raum. Das Skizzenbuch besteht aus mehreren Plangruppen, von denen eine 58 halbierte Kirchengrundrisse beinhaltet. Diese Doppelgrundrisse entsprechen sich thematisch wie auch in der Form untereinander, weshalb man sie trotz der Unterschiede in Zeichnungstechnik und benutzten Papiersorten einem bestimmten Umkreis von Zeichnern zuordnen konnte. Das macht diese Plangruppe einzigartig und unterscheidet sie von anderen Alternativentwürfen der Barockzeit. Überraschenderweise wurde aber diese Plangruppe in der Dientzenhofer-Skizzenbuch-Forschung bislang vernachlässigt.



## 1.2 Forschungsstand

Das Skizzenbuch wurde für die Kunstgeschichte durch Ludwig Bosch in der Zeit entdeckt, als sich die Barockforscher beiderseits der Grenzen bereits mit den Dientzenhofern sowohl monographisch als auch biografisch auseinandersetzten.<sup>1</sup> Die Studien von Miroslav Korecký über die Wölbungskunst Kilian Ignatz Dientzenhofers stellten ein Pendant zur Hans Reuthers Studie über Johann Dientzenhofers Gewölbe in Banz dar.<sup>2</sup> Beiden lag die Faszination von der spezifischen Wölbungsart der Dientzenhofer-Bauten zugrunde. Parallel begann zur gleichen Zeit in den Studien von Heinrich Gerhard Franz diejenige Forschungslinie, die die Wurzeln der charakteristischen Merkmale dieser Bauweise im mitteleuropäischen Kontext suchte.<sup>3</sup> Kurzum – das Spezifische an dieser Bauweise wurde Anfang der fünfziger Jahre bereits erkannt, und seit dem sucht man nach passenden und dieses Spezifikum erklärenden Inspirationsquellen.

All dies erklärt die Ausrichtung der gesamten bisherigen Skizzenbuch-Forschung, die sich primär um die Identifizierung der dargestellten Objekte bemüht und sich so auf die Autorschaft bzw. jeweilige Inspirationsquellen – ganz dem formalistischen Positivismus folgend – konzentriert. Die Arbeiten von Ludwig Bosch, Pavel Vlček und Thomas Korth erbrachten eine Liste der im Konvolut gezeichneten Bauten, die meistens als Bauaufnahmen oder als Kopien nach Vorlagen gezeichnet wurden.<sup>4</sup> Hierzu bieten die Einzelstudien über Westerndorf und Broumov (Braunau) einen Versuch der genauen Zuordnung der Pläne in die Planungs- und Baugeschichte dieser Bauten.<sup>5</sup> Die Planerstellung muss sich über

---

<sup>1</sup> Dem umfangreichen Artikel Ludwig Boschs im Münchener Jahrbuch ging seine Dissertation voraus, die er am Münchener Institut für Kunstgeschichte im Jahr 1952 vorgelegt hat. BOSCH 1954.

<sup>2</sup> KORECKÝ 1953, REUTHER 1954.

<sup>3</sup> FRANZ 1954, 1962.

<sup>4</sup> BOSCH 1954, VLČEK 1989, KORTH 2004.

<sup>5</sup> SCHÜTZ 1975, ŠTĚRBOVÁ – PATRNÝ 2014.

Jahrzehnte hingezogen haben. Die genaue Datierung des gesamten Konvoluts ist trotz einzelner geklärter Ausnahmen nicht lösbar.

### **1.3 Aufgabenstellung**

Dies trifft besonders auf die ausgewählte Plangruppe der Doppelgrundrisse zu, in der die Zeitspanne der abgebildeten Bauten völlig belanglos für die Datierung der Pläne ist. Sie umfasst nämlich die Bauten aus der Antike sowie der Renaissance und dem Barock quer durch die italienischen sowie mitteleuropäischen Kulturzentren. Die große Zahl dieser Variantenpläne und ihre oft phantasievolle Gestalt ohne jeglichen Bezug zu bestehenden Bauten sorgten überdies nur für eine flüchtige Beschäftigung mit dieser Plangruppe bzw. ihrer Zweckbestimmung. Mit der Analyse einzelner Pläne möchte ich so diese Lücke schließen und an die allgemeine Vermutung Thomas Korths anknüpfen, der den Variantenplänen am ausführlichsten eine Studienfunktion attestiert hat. Im Gegensatz zu seinen Bemühungen, mithilfe der Analyse der Autorenfrage nachzugehen, stellte ich mir die Aufgabe, die Variantenpläne im Hinblick auf ihren didaktischen Wert zu analysieren.

### **1.4 Methodik und Terminologie**

Dieser aus der Sicht der bisherigen Skizzenbuch-Forschung ungewöhnliche Zugang ließ mich die Disziplin der neuzeitlichen Architekturtheorie miteinbeziehen. Der didaktische Zweck der Pläne führte mich außerdem zu der nächstliegenden Parallele – den Auer Lehrgängen. Ihre Auffindung im Jahre 1948 fiel in ungefähr in die gleiche Zeit wie die ersten Untersuchungen des Münchener Konvoluts durch Ludwig Bosch. Im Gegensatz zu der Erforschung des Dientzenhofer-Skizzenbuchs, das nie vollständig publiziert und einem breiten Publikum vorgestellt wurde, konnten die Lehrmaterialien der Vorarlberger Baumeister gründlich untersucht und durch eine thematisch breit konzipierte Ausstellung im Jahre 1973 von allen Gesichtspunkten her

behandelt werden.<sup>6</sup> Die wichtigste Rolle spielte dabei ihr didaktischer Zweck, der sich nicht nur in der Auswahl der Stiche aus Architekturtraktaten und der Pläne konkreter Vorbilder, die beide zum Kopieren bestimmt wurden, zeigte. Vielmehr wurde die Art und Weise untersucht, wie diese Exempla beim Nachzeichnen den lokalen Baugewohnheiten angepasst wurden. An diese Herangehensweise konnte die vorliegende Arbeit anknüpfen. Manche von den gewonnenen Erkenntnissen konnte sie noch bestärken, so vor allem, dass sich das Entwurfsverfahren in erster Linie in Grundrissen vollzog. Die Bauaufgaben wurden nämlich bei den Vorarlbergern sowie im Dientzenhofer-Skizzenbuch *grundrisslich* bedacht.

Der zweite wesentliche Aspekt ist das typische Merkmal dieser Plangruppe – *das Entwerfen in Varianten*. Durch das Variieren kommt es zur Verallgemeinerung einer konkreten Form, die so zum Typus wird. Das führt zur nächsten methodologischen Sehweise, auf die ich mich stützen konnte. Die Typologie bzw. die Grundrisstypologie erwies sich nämlich als die einzige Brücke, die die konkreten Vorbilder und ihre oft sehr tiefgehend geänderten Varianten wieder zusammenbrachte. Bernhard Schütz erarbeitete für die Sakralarchitektur Bayerns eine Grundrisstypologie.<sup>7</sup> Die vorliegende Arbeit orientiert sich auch terminologisch an diesen Publikationen.

## 1.5 Schlussbemerkung

Obwohl diese Dissertation an einer tschechischen Universität, der Karlsuniversität in Prag, vorgelegt wird, wurde die deutsche Sprache gewählt, um die imaginären Grenzen verschiedener Beschreibungssystematik und Begrifflichkeit zweier geographisch und kulturell eng verbundenen, jedoch trotzdem sprachlich getrennten Länder zu überwinden. So wie der Doppelgrundriss der Kirchen von Chomutov

---

<sup>6</sup> OECHSLIN (Hrsg.) 1973, NATTER (Hrsg.) 2006.

<sup>7</sup> SCHÜTZ 2000 u. 2006.

(Komottau) und München einen anschaulichen Vergleich zieht und dadurch beide Bauten verbindet, möchte ich das Thema beiderseits der sprachlichen Grenzen zur Diskussion anbieten.

## 2. EINFÜHRUNG

### 2.1 Das „Dientzenhofer Skizzenbuch“ im Rahmen der Reiderschen Sammlung

Als erstes stellt sich die Frage nach der Provenienz der Blätter und deren Zusammenstellung in einem gebundenen Band. Während über die Autorschaft höchstwahrscheinlich noch lange diskutiert werden wird, ist es im Falle des neueren Schicksals des Skizzenbuches, bzw. seines letzten Besitzers gelungen, einiges Neue zu erforschen.<sup>8</sup> Der Band befindet sich heute in der Bibliothek des Bayerischen Nationalmuseums, wohin er im Rahmen einer großartigen, 1860 erworbenen und nach dem Bamberger Sammler Martin Joseph von Reider benannten Sammlung kam.<sup>9</sup> Wann Reider dieses Konvolut erwarb, wissen wir nicht genau. Seinen Notizen nach dürfte es allerdings vor 1838 gewesen sein. Thomas Korth hat außerdem die überzeugende These erstellt, Reider könnte das Konvolut von Lorenz Fink bekommen haben, dem Sohn des Bamberger Hofmaurermeisters Konrad Fink, der Justus Heinrich Dientzenhofers Palier war.<sup>10</sup>

Die Person Martin Joseph von Reiders ist umso interessanter, wenn man seinen beruflichen Werdegang als Zeichen- und Geometrielehrer im Zusammenhang mit der bereits sehr gut erforschten Sammeltätigkeit betrachtet. Denn wie so oft, muss man die Lebensschicksale der Sammler in enger Beziehung zu ihrer Leidenschaft sehen. Es ist naheliegend, dass diese Prämisse oft auch umgekehrt gilt. Ich bin fest davon überzeugt, dass es auch im Falle des Skizzenbuches so ist, dass man aus „dem zweiten Leben“ der Blätter auf ihr erstes Leben und so auch auf ihren ursprünglichen Zweck

---

<sup>8</sup> DRESSLER 1986, 29–71; WENIGER 2011, 203–250; WENIGER 2012, 195–264.

<sup>9</sup> Zu den Prunkstücken der Sammlung gehören unter anderem ein frühchristlicher Elfenbeinrelief (sog. Reidersche Tafel), das sog. Kunigundenkästchen oder ein für uns besonders interessantes Holzmodell der ehemaligen Klosterkirche in Münsterschwarzach von Balthasar Neumann (siehe Abb. 12 bei DRESSLER 1986).

<sup>10</sup> KORTH 2004, 240.

unter Umständen schließen kann. Dabei spielt selbstverständlich noch die Dauer des Anwendungsgedächtnisses eine nicht zu unterschätzende Rolle.

### **2.1.1 *Der Sammler Martin Joseph von Reider***

Der Sammler Martin Joseph Reider war ein leidenschaftlicher Antiquar, der sich seit früher Jugend<sup>11</sup> den „Altherthümern“ seiner Vaterstadt Bamberg, sowie – so Reider selbst – *mit ungewöhnlichem Eifer und erstaunlicher Ausdauer* auch den weiteren fränkischen Städten wie z. B. Nürnberg, Fürth und Würzburg widmete.<sup>12</sup> Er entstammte einer wohl situierten, ab 1760 in den Reichsadelstand erhobenen Bamberger Beamtenfamilie, die über zwei Generationen eine hohe Anstellung an den fürstbischöflichen Höfen in Mainz und Bamberg innehatte. Neben den besten Voraussetzungen für eine erfolgreiche Ausbildung, die er als Sohn des Bamberger Hofkriegsrats und außerordentlichen Professors der Rechte hatte, hatte er mütterlicherseits eine zeichnerische Begabung. Nach dem frühen Tod des Vaters war es eben diese Handfertigkeit, die ihm nach seinen erfolglosen Versuchen, am Bamberger Archiv eine Karriere zu machen, die Stelle eines Zeichen- und Geometrielehrers an der Ingenieur- und Zeichenakademie in Bamberg brachte.

### **2.1.2 *Reiders Tätigkeit an der Ingenieur- und Zeichenakademie in Bamberg***

Diese von seinem Onkel Leopold von Westen 1794 gegründete Akademie schloss sich demjenigen Strom an, der zur Entstehung neuer technischer Institutionen, initiiert durch die Gründung der berühmten École des Ponts et Chaussées (Paris, 1747), in ganz Europa führte.<sup>13</sup> Zunächst als halbprivat

---

<sup>11</sup> Matthias Weniger hat das früheste Datum eines Bucherwerbs 1809 festgestellt, als Reider gerade 16 Jahre alt war. Die Menge der nicht identifizierten Bücher schließt jedoch ein früheres Datum nicht aus. WENIGER 2011, 219.

<sup>12</sup> Zitiert nach DRESSLER 1986, 34.

<sup>13</sup> FRAMPTON 2010, 18.

wurde sie 1833 zur Vereinigten Landwirtschaftlichen und Gewerbeschule umgestaltet und weiterhin gemeinsam von Staat und Stadt unterhalten. Als Lehrer des technischen Zeichnens war Reider mit der Ausbildung von Schülern verschiedener Studienrichtungen, vor allem aber mit den geometrischen Konstruktionsübungen und Darstellungsmethoden von Bauwerken beauftragt.<sup>14</sup>

### ***2.1.3 Die architektonischen Gegenstände in der „Reiderschen Sammlung“***

Wie Reiders Unterricht im einzelnen verlief, wissen wir nicht. Er selbst hat jedoch einige Gegenstände gesammelt, die auf sein tiefes Interesse für Architektur hindeuten. Abgesehen von den zahlreichen, von Reider mit forscherschem Trieb gesammelten topographischen Werken, wie z. B. Merians *Topographia Bavariae* (1644, Bibl. Nr. 1105) und Delsenbachs *Nürnberger Ansichten* (1715, Bibl. Nr. 748), oder monographisch objektbezogene Schriften, wie z. B. die Beschreibung der St. Ulrich und Afra Kirche in Augsburg (1712, Bibl. Nr. 1218), oder Ridingers *Aschaffener Schloss in Ansichten* (1616, Bibl. Nr. 740), können folgende Objekte aufgelistet werden:<sup>15</sup>

- a) Architekturtraktate (Dürer, Ruvius, Vignola, Dietterlin, [...])
- b) architektonische Zeichnungen (Böblinger, Roritzer, Dientzenhofer und eventuell Walch)
- c) Modelle

---

Diese hatte natürlich einige Vorläufer, zu denen man – nicht ohne gewissen patriotischen Stolz – die 1707 gegründete Ständeingenieurschule in Prag rechnen darf.

<sup>14</sup> Er selbst beschreibt seine eigenen, an der Akademie verbrachten Jahre folgendermaßen: „[...] dasselbe um 4 Jahre an der technischen Schule Geometrie, Land- und Militärbaukunst, Artillerie, Siegel und Urkundenzeichnen zu erlernen, [...]“ (zitiert nach DREBLER 1986, 31).

<sup>15</sup> Nach dem Inventar, das Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck beim Einpacken der Gegenstände zusammengestellt hat, und den von Matthias Weniger unternommenen Untersuchungen in der Büchersammlung des Bayerischen Nationalmuseums. DREBLER 1986; WENIGER 2011 u. 2012.

#### d) originale Bauteile

Neben den ausschließlich mittelalterlichen Bauteiloriginalen stellt vor allem das Holzmodell von Balthasar Neumanns ehemaliger Klosterkirche in Münsterschwarzach ein einmaliges Objekt dar, das von Reiders brennendem Interesse an Denkmälern zeugt (BNM Nr. 265, Inv. Nr. Mod 18).<sup>16</sup> (Abb. 2.01) Die Kirche wurde 1821 im Zuge der Säkularisation abgerissen, obwohl sie nicht nur wegen Neumanns Architektur, sondern vor allem wegen der Ausmalung von Johann Evangelist Holzer schon im 18. Jahrhundert berühmt war.<sup>17</sup> Es liegt nahe, dass sich Reider mit dem Abbruch der Kirche tiefer auseinandersetzt hat, da diese auf dem Weg aus Bamberg nach Würzburg lag und Reider wohl bekannt gewesen ist.

Den neuzeitlichen Architekturtraktaten geht das erste gedruckte Steinmetzbuch voran, das unter dem Titel „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“ von dem damaligen Regensburger Dombaumeister Matthäus Roriczer 1486 im Auftrag des Fürstbischofs von Eichstätt, Wilhelm von Reichenau, erschien (Bibl. Nr. 3637).<sup>18</sup> Es stellt zusammen mit zwei weiteren Schriften („Nützliche Stücke aus der Geometrie“ und „Blätter zum Wimperg“) ein Lehrbuch dar, das am Beispiel einer Fiale und eines Wimperks ein allgemein geltendes geometrisches System zeigt. Reiders Interesse für die mittelalterliche Architektur belegen die Bauteiloriginalen und vor allem seine lebenslange Beschäftigung mit der Geschichte des Bamberger Doms, an deren schriftlichen Darstellung er arbeitete.<sup>19</sup>

Das allerkostbarste Stück stellt das Musterbuch Hans Böblingers dar, das nach dem sog. Bauhüttenbuch des Villard d'Honnecourt das älteste

---

<sup>16</sup> Das Modell aus Nußbaumholz wurde nach Vorlagen Balthasar Neumanns im Winter 1726/1727 von einem namentlich nicht genannten Schreiner geschaffen. Es beträgt in der Länge 131 Zentimeter. Es wurde bis zur Säkularisation in der Bibliothek des Klosters aufbewahrt. MUTH 1987, 148–154.

<sup>17</sup> Bekannt geworden ist der Streit um die Ölskizze des Kuppelfreskos, die aus der Baustelle die Frau eines Kollegen Holzers heimlich herausgeschmuggelt haben soll. MICK 1984, 90; BAUER – MÜLBE 2000, 46–47; SCHÜTZ 1991, 94–98.

<sup>18</sup> STROHMAYER, 2009; KRUFT 1985, 41.

<sup>19</sup> REIDER 1841, 16.



erhaltene architektonische Musterbuch des Mittelalters überhaupt ist (Bibl. Nr. 3604).<sup>20</sup> (Abb. 2.02) Ohne zu übertreiben ist es Reiders Verdienst, dass dieses mit Laubmusterentwürfen ausgestattete Bändchen des Konstanzer Steinmetz erhalten geblieben ist. Böblinger, der den Turmbau der Esslinger Frauenkirche nach den Ensingern übernommen hatte, zeichnete diese Blätter laut seiner Notiz im Jahre 1435 am Ende seiner Lehrzeit in Konstanz. Reiders Interesse für die spätgotische Baukunst belegt außerdem der von ihm erworbene Turmriss der Esslinger Frauenkirche, die von Ulrich von Ensingen 1395 begonnen und ab 1439 von Hans von Böblingen vollendet wurde.<sup>21</sup>

Die Gattung der gedruckten Architekturtraktate ist in der Reiderschen Sammlung durch zwei Pionierstücke der deutschsprachigen Architekturtheorie vertreten (Bibl. Nr. 741 u. 743). (Abb. 2.03) Zum einen handelt es sich um die Baseler Vitruv-Ausgabe von 1575, die als Nachdruck der ersten deutschen Vitruv Übersetzung „*Vitruvius Teutsch* [...]“ von dem Nürnberger Arzt und Mathematiker Walther Rivius im Jahre 1548 erschien. Diesem bahnbrechenden Buch ging allerdings ein anderes Werk von Rivius voraus: ein kompilatorischer Traktat „*Der furnehmbsten notwendigsten der gantzen Architectur angehörigen Mathematischen und Mechanischen Künst eygentlicher bericht* [...]“.<sup>22</sup> Reider hat somit zwei Bücher erworben, die in einer Einheit gesehen werden müssen und die für den deutschsprachigen Raum den ersten Versuch eines umfassenden Kompendiums der Architektur samt deutscher Terminologie darstellen.<sup>23</sup> Sie stehen zudem in der Tradition der die Geometrie und Nachbarsdisziplinen umfassenden Traktate „*im*

---

<sup>20</sup> BINDING 1993, 224–225; KRUFT 1995, 41.

<sup>21</sup> NUSSBAUM 1985, 200.

<sup>22</sup> JACHMANN 2006.

<sup>23</sup> SCHÜTTE 1984, 68–69. Über ihren Erfolg spricht eine gleich zehn Jahre später erschienene Neuauflage von Gabriel Heyn, die Reider auch erworben hat.

*weitesten und aktuellsten Sinn einer mathematisch ausgerichteten Disziplin.*“<sup>24</sup>

Zu dieser Interessenbreite stellt Vignolas Säulenbuch, dessen römische Ausgabe von 1617 Joseph Martin Reider ebenfalls besaß, einen Gegenpol dar (Bibl. Nr. 736). Dieses Werk begründete den Typus des „Musterbuches“ und hatte so vor allem wegen seiner praktischen Ausrichtung eine unermessliche Wirkung. Denn was die *„Regola delli cinque ordini d’architettura“* bringt, brauchte im Grunde genommen jeder Architekturadept genauso wie jeder Handwerker. Vignola vereinfachte nämlich, Serlio und seinem IV. Buch folgend, das Konstruktionsverfahren der Säulenordnungen, indem er ihr Modul nicht mehr wie Serlio als Ausgangsmaß darstellte, sondern es von den vorgegebenen Baudimensionen ableitete. Diese Umkehr stellt einerseits die in vitruvianischer Tradition stehende Auffassung des auf einen modulbasierenden Bezugs aller Maße auf den Kopf, bringt aber die komplizierte Maßberechnung dem breiten Publikum näher. Dies hat primär einen didaktischen Charakter und verbindet auf ideale Weise Theorie und Praxis, die dank der erläuternden großformatigen Kupfertafeln perfekt veranschaulicht ist.

Den Höhepunkt der Verselbständigung der Säulenordnungen und ihrer Darstellung anhand der Variantenvorlagen stellen im deutschsprachigen Raum die von Wendel Dietterlins ab 1593 schrittweise erschienenen Musterbücher dar. Reider besaß den 1594 herausgegebenen Teil (Bibl. Nr. 735). (Abb. 2.04) Dieses prachtvoll ausgestattete Stichwerk beinhaltet reich dekorierte Portalentwürfe und Portalaufsätze, die insgesamt sehr von der klassischen Vorstellung und traditionellen Darstellung der Säulenordnungen entfernt sind. Mit deutlichem Akzent wird hier die Vielfältigkeit der Lösungen präsentiert, die jedoch von Architekten wegen

---

<sup>24</sup> Zitiert nach W. Oechslin in: SCHÜTTE 1984, 68.

ihrer phantasievollen und ornamentalen Gestalt kaum rezipiert werden konnten.<sup>25</sup>

Der traditionellen Vielfältigkeit der Bauaufgaben der Architekten und Ingenieure, die sich seit dem 16. Jahrhundert neben der Zivilbaukunst gleichzeitig auch mit der Militärbaukunst beschäftigten mussten, entspricht auch die zweite große Kategorie der Architekturtraktate in der Reiderschen Sammlung. Die Reihe der Bücher zur Architectura Militaris beginnt bezeichnenderweise mit Dürers „*Etlichen undericht zu befestigung der Stett, Schlosz und Flecken*“, die Dürer kurz vor seinem Tod als letzten seiner kunsttheoretischen Texte im Jahre 1527 herausgegeben hat. Reider besaß noch zwei weitere Schriften Dürers, eine über die menschliche Proportion und eine über die Messkunst, die er gebunden zusammen mit Apianus' Messkunstanweisungen „*Instrument Buch*“ und Rodlers Perspektivlehrbuch „*Ein schön nützlich büchlein und underweisung der kunst des messens [...]*“ erwarb (Bibl. Nr. 1411).

#### **2.1.4 Die Stellung des Skizzenbuches innerhalb der Reiderschen Sammlung**

Bei den von Reider gesammelten Architekturtraktaten fallen zwei Eigenarten auf. Zum Einen konzentrierte er sich auf die deutschsprachige Drucke des 16. Jahrhunderts, und zum Anderen beeindruckt sein Verständnis für ihre Stellung innerhalb der Vielzahl der Traktate seiner Zeit. Dies fällt vor allem in Bezug auf die vielen Architekturtraktate des 17. und 18. Jahrhunderts auf, von denen Reider kein einziges Exemplar besaß. Dies erklärt sich durch die intensive Beschäftigung Reiders mit altdeutscher Geschichte und der gotischen Architektur. Seine Auswahl war demnach nicht wahllos, sondern gezielt und auf konkrete Anforderungen gerichtet. Er suchte deutschsprachige Grundtexte zur systematischen Auffassung von Architektur

---

<sup>25</sup> Ausgerechnet Dietterlins Werk wurde kurz nach Erscheinen vom Frankfurter Maler Daniel Meyer zu einer vereinfachten Version umgestaltet, die aus lauter Alternativentwürfen besteht. Die Anordnung von zwei Alternativen pro Blatt ist typisch für spätere Musterbücher geworden (vgl. z. B. Paulus Decker „Fürstlicher Baumeister“). KRUFT 1995, 190–191.

samt der Teilprobleme wie der Proportion und der Säulenlehre (Dürer, Ravius, Vignola), zur Militärbaukunst (Dürer), sowie zur Einführung in die Messkunst (Dürer, Apianus, Rodler) aus, die alle zusammen dem Gesamtbild über die Vielseitigkeit des Architekten- und Ingenieurberufs entsprachen.

Ein ebenso systematisch zusammengestelltes Pendant zum wissenschaftlich orientierten Zugang stellt Reiders Sammlung der Musterbücher dar. Das spätgotische Skizzenbuch Hans Böblingers ist eine Rarität, die vom feinsinnigen Sammlerspürsinn Reiders zeugt.<sup>26</sup> Den neuzeitlichen Vertreter dieser Gattung hat Reider in Dietterlins Musterbuch gefunden, das zu den schönsten seiner Art gehört. Nicht überraschen sollen in diesem Zusammenhang die spätgotisch anmutenden, mit Wimpergen und Fialen ausgestatteten Portalentwürfe oder Dietterlins Abhandlung über den Ursprung der Toskanischen Ordnung durch einen Riesen namens Toscano, der ein *Vater der Deutschen* genannt worden ist.<sup>27</sup>

Summa summarum handelt es sich nicht nur um aus heutiger Sicht kostbare Sammelobjekte, sondern um didaktische Hilfsmittel, die Reider ebenso gut für die eigene Arbeit bzw. für seinen Unterricht nutzen konnte. Diese Möglichkeit haben bereits F. Dreßler sowie M. Weniger vorsichtig erwogen, indem sie auf die Aufstellung des Münsterschwarzacher Holzmodells hingewiesen haben.

Aus dieser Perspektive ergibt sich letztendlich die Frage, ob Reider bei seinen Erwerbungen nicht nur den Sammelwert im Auge hatte, der durch das Alter der Objekte sowie ihren Gründerwert erklärbar wäre, sondern auch die praktische Nutzung dieser Schriften und Stücke in Erwägung zog. Die architektonischen Traktate sind allerdings nicht mit seinen Notizen versehen,

---

<sup>26</sup> Es ist desto überraschender, als Reider selbst den Böblinger nicht einordnen zu können schien: „Es wurden zwar in neueren Zeiten so manche höchst interessante alten auf Pergament gefertigte Original Zeichnungen aufgefunden; aber es gelang, einige Blätter ausgenommen, weder anderen Herren, noch dem Unterzeichneten, welcher mehrere genau untersuchte, eine Schrift oder Zeichen oder auch nur eine Spur davon ausfindig zu machen.“ REIDER 1841, 5.

<sup>27</sup> Zitiert nach H.-W. Kruft, KRUFT 1995, 190.

die auf einen genaueren Gebrauch hinweisen könnten.<sup>28</sup> Dies ist nur bei Rivius' „Vitruvius Teutsch“ der Fall, wo zahlreiche zusammenfassende Vermerke, Teilkommentare sowie Unterstreichungen in allen Passagen von einem aufmerksamen Studium zeugen. Die Handschrift entspricht jedoch nicht der Reiders und ist wahrscheinlich einem der Vorbesitzer zuzuschreiben.<sup>29</sup>

### 2.1.5 Der Zeichenunterricht Reiders

Über Reiders Absichten diese Sammlung betreffend können wir uns vor allem anhand seiner Einführung zum Stand der Forschung der gotischen Architektur Deutschlands eine Vorstellung machen. Er verfasste die Einführung auf Bestellung der Königlichen Bayerischen Regierung 1841.<sup>30</sup> Initiiert durch die Verordnung der Gewerbe- und polytechnischen Schule aus dem Jahr 1833 wurde im Unterricht das Zeichnen der „*architektonischen Theile und Ornamente zur Übersicht mittelalterlicher Baustyle*“ eingeführt. Reider, der selbstverständlich für diese Entscheidung plädierte, zählte zunächst die neuzeitlichen Architekturtraktate auf und wies auf die neueste Vitruv-Ausgabe aus den Jahren 1825–30 und ihre Bedeutung für den Architekturunterricht wie folgt hin:

*„Es ist also klar, daß an guten Hilfsquellen in diesem Sache kein Mangel vorhanden ist. Den Künstlern, und besonders den in Deutschland neu errichteten polytechnischen und Gewerbs-Schulen konnte dieses Verhältnis nicht anders, als sehr erwünscht kommen, weil in denselben die*

---

<sup>28</sup> Die Notizen in Rivius Architectur (Bibl. Nr. 741) gehen höchstwahrscheinlich auf den Vorbesitzer des Buches, den geistlichen Rath und Pfarrer Schellenberger, zurück, was der Inhalt der Notizen belegt. Als schön erlogen bezeichnet er z. B. Rivius Bemerkung, dass manche Heiligenbilddarstellungen trotz der nicht angemessenen Form und unwürdigen Präsentation „auch als die größten nothelffer angebetet“ werden. S. XC.

<sup>29</sup> In der Tat habe ich keine Hinweise auf den Erwerb dieses Exemplars (Bibl. Nr. 743) von Reider gefunden.

<sup>30</sup> REIDER 1840/1841: Die Bemühungen der Deutschen in Erforschung der Denkmäler altdeutscher Baukunst, vorzüglich ihrer Bauregeln. Bamberg 1841.

*Jugend in den Anfangsgründen einer geregelten Kunstbildung unterrichtet werden soll.“*

Nach einem historischen Überblick über die mittelalterliche Architektur, ihre Entwicklung und ihre spezifischen Merkmale versucht Reider die bisherige Literatur und Erforschung zu dieser Problematik zusammenzustellen. Dabei fallen insbesondere die zahlreichen Stichpublikation auf, die, anknüpfend an die von Sulpiz Boisserée publizierten Zeichnungen des Kölner Domes, zur Begeisterung für die gotische Architektur und deren Erkenntnis maßgeblich beigetragen haben. Reider, der offensichtlich eine Reihe davon gesammelt hat,<sup>31</sup> führte stolz an, dass er die zwei ältesten Stichwerke der gotischen Architektur – nämlich Roritzers Fialenbuch sowie die drei Zeichnungen des Mailänder Domes in Vitruvius Teutsch<sup>32</sup> – selbst besaß.

Aus dem Verzeichnis sowie aus den Ausführungen geht hervor, dass er sich intensiv mit der Erforschung der gotischen Architektur, ganz der damaligen Ansicht folgend, als einer spezifisch deutschen Erfindung beschäftigte. Die Ergebnisse seiner Forschung und Sammeltätigkeit wendete er während seiner Lehrtätigkeit an. Das Zeichnen von mittelalterlichen Bauwerken und somit die Möglichkeit, nicht nur den Schülern die gotische Architektur auf wertschätzende Weise zu vermitteln, hielt er für seine zentrale Aufgabe, der er alle seine Forschungen unterstellte. Für unser Thema der didaktischen Bedeutung der Zeichnungen schließt er seinen Beitrag trefflich mit der Würdigung der von Seroux d’Agincourt 1840 herausgegebenen und mit zahlreichen Abbildungen ausgestatteten, anthologisch konzipierten Publikation über die Denkmäler des 14. bis 16. Jahrhundert (Abb. 2.05) mit folgenden Worten ab:

---

<sup>31</sup> In der Liste kennzeichnete Reider mit einem Stern die Publikationen, die er selbst besaß. Demnach handelte es sich um eine große Sammlung von Stichwerken, die er nicht dem BNM, sondern höchstwahrscheinlich der Zeichenschule in Bamberg, vor allem wegen ihrer praktischen Nutzung, überlassen hat.

<sup>32</sup> Rivius hat diese Stiche aus Cesare Cesarianos Vitruvkommentar übernommen und an ihnen Vitruvs Begriffe der Ichnographia, Orthographia und Scaenographia erklärt (Vitruv I, 2).

*„Darin kann Jeder durch die nebeneinander befindlichen Abbildungen die verschiedenen Bauarten u. a. leicht miteinander vergleichen und studieren.“*

Hier ergibt sich eine klare Parallele zum Dientzenhofer Skizzenbuch, obwohl die Pläne der neuzeitlichen Anlagen und Kirchen an Reiders Beschäftigung mit Gotik völlig vorbei gehen. An den einzelnen Blättern lässt sich, wie ich zeigen werde, Vieles *miteinander vergleichen und studieren*. Dass dies auch der ursprüngliche Zweck des Skizzenbuches war, nehme ich an dieser Stelle mit Absicht vorweg. Es scheint, als wäre dies einer der Gründe gewesen, aus dem sich Reider für dieses Konvolut der didaktischen *Hilfsquellen* interessierte. Denn einen Alterswert hatte das Konvolut im Vergleich zu dem spätmittelalterlichen Skizzenbuch Böblingers zu dieser Zeit selbst für Reider noch nicht. Die Absenz der barocken Architekturtrakte innerhalb Reiders Traktatensammlung belegt dies zusätzlich.

### **2.1.6 Reiders Aufsatz über Dientzenhofer**

Ein anderer Grund für sein Interesse an dem Konvolut könnte allerdings seine Beschäftigung mit dem Oeuvre der Dientzenhofer während der Vorbereitung des zweibändigen Buches „Leben und Werke der Künstler Bambergs“ sein, an dem er unter dem Bamberger Bibliothekar Joachim Heinrich Jäck und zusammen mit dem Kunstsammler Joseph Heller gearbeitet hat.<sup>33</sup> Den Dientzenhofern widmet Reider zwei selbständige Katalogaufsätze.<sup>34</sup> Im ersten bemüht er sich, Leonhard und dessen Tätigkeit darzustellen, mischt aber die Angaben zu Leonhards jüngerem Bruder Johann bei. So findet man im Werksverzeichnis zwar an erster Stelle richtig die Bamberger Fürstbischöfliche Residenz von 1697–1704, ihr aber folgen gleich die Klosterkirche Banz sowie Schloss Weißenstein in Pommersfelden – beides Bauten von Johann Dientzenhofer. Die Abhandlung

---

<sup>33</sup> JÄCK – HELLER – REIDER 1821, u. 1825.

<sup>34</sup> JÄCK – HELLER – REIDER 1821, 80–81.

schließt Reider mit Leonhard Dientzenhofers Veröffentlichung des „Theatrum Architecturae Civilis“ von Carl Philipp Dieussart, das eine Material- und Säulenlehre sowie Anweisungen für einzelne Architekturteile 1697 enthielt.<sup>35</sup> Der zweite Aufsatz ist Johanns Sohn Justus Heinrich, der fälschlicherweise als Johann Heinrich bezeichnet wird, gewidmet. Dieser gilt als letzter Dientzenhofer, der sich mit Architektur bzw. dem Bauhandwerk beschäftigt hat.

In seinem Text stützt sich Reider auf die Aussagen von Hofbaumeister Fink, den Thomas Korth als den Sohn Konrad Finks identifiziert hat.<sup>36</sup> Dieser könnte – so Korth – das Skizzenbuch direkt von Justus Heinrich Dientzenhofer bekommen haben, da er als Balthasar Neumanns Geselle 1742–1743 in Bamberg direkt unter Justus Heinrich gearbeitet hat. Nach Justus Heinrichs Tod stand er auf der obersten Stelle unter den Gesellen, die von Dientzenhofers Witwe weiterhin beschäftigt wurden.<sup>37</sup> Als diese das Baugeschäft letztendlich aufgab und keiner der Dientzenhofer-Familie sich weiter dem Bauhandwerk widmete, dürfte Konrad Fink sämtliche Unterlagen übernommen haben.

## **2.2 Frage nach der Autorschaft**

Eine besonders wichtige Frage ist die nach der Autorschaft der einzelnen Pläne. Die Frage kann unter vielen Aspekten behandelt werden.

### ***2.2.1 Zeichentechnik und Papiersorten***

Einerseits kann man in dem Konvolut mehrere Zeichenstile erkennen, die größtenteils – trotz Boschs Meinung – mit den verschiedenen Gruppen der genutzten Papiersorten übereinstimmen. Nach diesen Plangruppen habe ich

---

<sup>35</sup> FORSSMAN 1956, 216–219.

<sup>36</sup> KORTH 2004, 240.

<sup>37</sup> HANEMANN 1993, 6.



den vorliegenden Katalog der halbierten Grundrisse zusammengestellt, auch wenn sich darunter nur eine Gruppe befindet, die eindeutig durch die Schraffur-Technik hinausragt (Gruppe C). Die andere Plangruppe zeichnet sich durch die Beschriftung mit dem Namen Leonhart aus (Gruppe B), die sich somit einer größeren und thematisch uneinheitlichen Gruppe der mit Leonhards Namen versehenen Pläne anschließt. Darunter befindet sich ein Blatt mit zwei Doppelgrundrissen (Fol. 421–422), die eindeutig als Kopien nach zwei Grundrissen in der nächsten Gruppe (Gruppe A) gezeichnet worden sind (Fol. 413–414 u. 333–334). Es bleiben aber weiterhin einzelne Blätter, die zwar einer einzigen Papiersorte entsprechen, sich aber untereinander zeichnerisch unterscheiden (Gruppe D). Es sind dabei schraffierte sowie lavierte Zeichnungen, was nicht unbedingt von verschiedene Zeichner zeugen muss.

### **2.2.2 Leonhard Dientzenhofer**

Die bisherige Skizzenbuch-Forschung richtete die Autorschaftsfrage auf die mit Leonhards Namen versehenen Pläne. Hierzu möchte ich auf die Vermutungen Thomas Korths verweisen, der sich mit der Beteiligung Leonhards an dem Konvolut gründlich beschäftigt hat. Leonhards Name findet sich in unterschiedlichen Schreibweisen bei verschiedenen Plangruppen, besonders oft bei den Variantengrundrissen. Die Handschrift entspricht nicht der von Leonhard, und die wiederholte Präsenz seines Namens bei beiden Doppelgrundrissen auf einem einzigen Blatt (vgl. Blatt 284–287 oder 379–383) schließt aus, dass es sich um einen bloßen Besizervermerk handelt. Alles deutet darauf hin, dass „[...] einer der Zeichner des Dientzenhofer-Skizzenbuchs Grundrißvariationen Leonhard Dientzenhofers halbseitig kopierte und mit anderen halbseitigen Kirchengrundrissen kombinierte.“<sup>38</sup> Dass es sich dabei höchstwahrscheinlich um eigene Varianten dieses unbekannten Zeichners handeln kann, erweist sich daran, dass außer Leonhard kein anderer Name vermerkt ist.

---

<sup>38</sup> KORTH 2004, 243.

Diese Theorie deckt sich allerdings nicht mit den Ergebnissen der durchgeführten Variantenplananalysen. Leonhards Name findet sich abwechselnd sowohl bei den einfacheren wie auch bei den fortgeschrittenen Varianten, und so bleibt eine stilistische Zuschreibung weiterhin unklar.

### **2.2.3 Fazit**

Abgesehen von der zeichnerischen Ausführung muss man aber weiterhin von einer Mehrzahl beteiligter *Ingenien* – um ein Traktatwort für die entwerfenden Autoren zu benutzen – ausgehen, die ihre Ideen und Erfahrungen einfließen lassen konnten. Die Analyse der einzelnen geübten Motive weist jedoch auf die möglichen Inspirationsquellen, die vielleicht konkret zu Mitgliedern der Dientzenhofer-Familie führen könnten. Die Zuschreibung dieser Plangruppe an bestimmte Autoren ist allerdings nicht das primäre Ziel dieser Arbeit. Vielmehr werden hier der Zweck und der eigentliche Entstehungsprozess der Pläne untersucht.

## **2.3 Das Dientzenhofer- Skizzenbuch – historisch**

Eine weitere offene Frage ist die der Datierung der Pläne. Dies ist aus vielen Gründen kompliziert, denn in dem Konvolut befinden sich verschiedene inhaltliche Plangruppen, die gemeinsam zu beurteilen schwer fällt. Die Einordnung der Pläne in die jeweilige Baugeschichte der dargestellten Objekte, die ohne gründliche Kenntnisse bauforscherischer Art kaum möglich ist, erschwert die Datierung zusätzlich.

### **2.3.1 Die Datierung nach Ludwig Bosch**

Der erste Teil des Skizzenbuches besteht aus einer Plangruppe von insgesamt 42 Plänen, die vorwiegend Situationspläne umfangreicher Baukomplexe darstellen und die Ludwig Bosch dem Autor der Notizen auf Fol. 95 und 180 zugeschrieben hat – „*einer gewandten, energisch zu*

*nennenden Schrift, deren weit ausgezogenen und kantig gebrochenen Unterlängen besonders auffallen“.*<sup>39</sup> Diese Pläne dienten Bosch als Hilfsmittel zur Datierung dieser Plangruppe. Während uns der begleitende Text zur Skizze der Zitadelle „Leopoltina“ (Leopoldov) bei Freistadt an der Waag (Hlohovec, Fol. 180) über die Gründung der kaiserlichen Festung im April 1665 informiert, wird in der Notiz zur Kaschauer Festung der Sachverhalt hervorgehoben, diese sei nie von den Türken erobert worden. (Abb. 2.06) Eben diese Tatsache war für Bosch das Hauptindiz für die Datierung der Plangruppe in die Zeit nach 1683, als die Gefahr des türkischen Einfalls in Mitteleuropa für immer abgewehrt schien. Doch bereits beim flüchtigen Blick auf die angebliche Kaschauer Festung (Košice) ist offensichtlich, dass die Identifizierung des Planes sowie seine Datierung in der Zukunft gründlich überprüft werden müssen.<sup>40</sup>

### **2.3.2 Das ausgewählte Untersuchungsobjekt der Datierung**

Dagegen ist es in letzter Zeit bei zwei Plänen des Klosters Braunau (Broumov) gelungen, diese mit der Braunauer Baugeschichte in Einklang zu bringen und daraus die Datierung um 1680 sowie die Autorschaft dieser Pläne im Kreis von Wolfgang Dientzenhofer zu erschließen.<sup>41</sup> Im Unterschied zu dem idealisierten Schema der Festung Leopolds I. in Freistadt zeichnen sich die anderen Pläne dieser Gruppe dank des großen Maßstabes durch didaktische Übersichtlichkeit und zugleich auch durch zahlreiche Details aus, die offensichtlich nur aufgrund der exakten Kenntnis der einzelnen Objekte möglich waren. Von den bisher identifizierten Plänen entsprechen einige den Baukomplexen, mit deren Ausbau Carlo Lurago in

---

<sup>39</sup> BOSCH 1954, 189.

<sup>40</sup> Die Kaschauer Festung hatte die Form einer fünfzackigen Zitadelle und wurde zwischen 1670 und 1676 erbaut. Die Stadt Kaschau (Košice – heute in der Slowakischen Republik) befindet sich weder im Unteren Ungarn, noch ist sie 50 Meilen von Wien entfernt, wie uns der begleitende Text zu der Zeichnung informiert. Für die inspirierende Konsultation möchte ich mich bei Juraj Gembický, KPU Košice (= Krajský pamiatkový úrad Košice = Denkmalpflegeamt – Kreis Košice) bedanken. LUDIKOVÁ 2009, 271.

<sup>41</sup> ŠTĚRBOVÁ – PATRNÝ 2014.

den 50er und 60er Jahren des 17. Jahrhunderts begonnen hat.<sup>42</sup> Hierbei handelt es sich neben den Prager Jesuitenkollegien in der Alt- und Neustadt (Staré a Nové Město, Fol. 245–246 bzw. Fol. 243–244) zum Beispiel um das Benediktinerinnenkloster des heiligen Georg (sv. Jiří) auf der Prager Burg (Fol. 225–226) und die Kirche der Irischen Franziskaner in der Neustadt (Nové Město, Fol. 217–218). Die folgenden zwei Pläne zeigen das Piaristenkloster in Schlackenwert (Ostrov nad Ohří, Fol. 213–214) sowie den Franziskanerkonvent in Arnau (Hostinné, Fol. 195–196). Beide Komplexe sind von Martin Reiner, Luragos Mitarbeiter und Nachfolger, erst begonnen worden, nachdem Lurago nach Passau gezogen war.

### ***2.3.3 Die Datierung der Pläne anhand von Grundrissen des Klosters Braunau (Broumov)***

Dieser Gruppe können aus vielen Gründen auch die Grundrisse des Klosters Braunau (Broumov) hinzugefügt werden, an dessen allmählich durchgeführter Barockisierung sich in den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts Carlo Lurago sowie nachfolgend in den 60er Jahren Martin Reiner beteiligten. (Abb. 2.07–2.08) Die Pläne geben den realen und den geplanten Zustand nach 1676 wieder, als Abt Wolfgang Sartorius südlich der Kirche das sog. „Kapitel“ mit der Kapelle der Schmerzensmutter errichten ließ.<sup>43</sup> Das nächste Indiz für die zeitliche Begrenzung mag die Brücke im Erdgeschoss sein, die das Konventsgebäude mit dem 1679 neu gegründeten Garten verbindet. Hiermit haben wir uns dem Jahr 1680 angenähert, in dem Martin Reiner starb. Ihn hat in Arnau (Hostinné) sein langjähriger Palier Wolfgang Dientzenhofer ersetzt, der sich dort 1679 niederlassen wollte.<sup>44</sup> Auf ihn geht meines Erachtens auch die ganze Plangruppe in dem

---

<sup>42</sup> Böhmischer Herkunft sind weiterhin die Pläne von dem Lurago zugeschriebenen Czernin-Lusthaus in Humprecht sowie diejenigen der Jesuitenkirchen in Klatovy und Hradec Králové.

<sup>43</sup> VILÍMKOVÁ – PREISS 1989, 67.

<sup>44</sup> VILÍMKOVÁ 1986, 20. LIEDKE 1973.

Münchener Konvolut zurück.<sup>45</sup> Ein terminus ante quem ist ohne Zweifel das Jahr 1684, in dem man nach dem vernichtenden Brand an die Barockisierung der auf den Plänen noch in der ursprünglichen, wenn auch offensichtlich in vereinfachter Form abgebildeten Klosterkirche herangetreten ist.

### **2.3.4 Die Problematik der Datierung**

Dieser Exkurs zeigt die Grenzen dieser Herangehensweise. Erstens ist sie, wie schon vorbemerkt, von der Baugeschichte der Objekte abhängig, die nicht immer leicht zu entschlüsseln ist, zweitens sind noch nicht alle Pläne identifiziert worden, was wiederum zwei Gründe hat. Zum einen ist das Skizzenbuch nicht vollständig publiziert, was den Zugang für die tschechischen Bauforscher erleichtern könnte, zum anderen sind die tschechischen Bauforschungsergebnisse bislang nicht ins Deutsche übersetzt worden, was die Arbeit der deutschen Kunsthistoriker erschwert. Darüber hinaus geben manche Pläne offensichtlich nur geplante und nicht realisierte oder später völlig umgestaltete Bauten wieder, was die Identifizierung selbst für die jeweiligen Bauforscher schwierig macht.<sup>46</sup>

Diese Problematik betrifft gleichermaßen auch die Plangruppe der halbierten Kirchengrundrisse, von denen viele als zu bestehenden Kirchen gehörig identifiziert worden sind. Hier ist der Sachverhalt noch komplizierter, da die Grundrisse oft bereits gegenüber dem Bauwerk verändert sind und daher in einer abgewandelten Form als Vorbild zum Variieren dienten. Wichtiger als die Datierung der Objekte, die meist nach

---

<sup>45</sup> Die Sache wird jedoch dadurch schwierig, dass Martin Reiner von Thomas Sartorius bereits 1674 aus den Diensten entlassen wurde und der erste durch Quellen belegte Angehörige der Dientzenhofer Familie, Christoph, erst Anfang des 18. Jahrhundert in Braunau auftaucht.

<sup>46</sup> Hierzu sei z. B. auf Folio 111–112 hingewiesen, das P. Vlček sehr überzeugend in Verbindung mit dem sog. Michna Palais (Michnovský palác) auf der Kleinseite in Prag gebracht hat. Demgegenüber muss sein Versuch um die Verbindung des Planes auf Folio 83–84 mit dem Nostiz-Palais (Nostický palác) ebenda als misslungen bezeichnet werden, da dieser Plan den Palazzo Alessandrino in Rom wiedergibt, dessen Grundriss in Ferrieros Palazzi di Roma 1655 publiziert ist.

Stichvorlagen gezeichnet wurden, ist bei der Plangruppe die Frage nach der Form und anschließend nach dem Zweck.

### **3. „[...] die andere Helffte von diesem [...]“ – die charakteristische Form der Pläne**

Am Anfang der Betrachtung steht die Frage, was zu der besonderen Art der Darstellungen geführt hat – wurden neue Möglichkeiten mit der Absicht gesucht, die vorliegenden Lösungen zu verbessern oder sie nur frei zu variieren? Bei der ausgewählten Plangruppe ist dies die Kernfrage, die die Beurteilung der Pläne wesentlich beeinflusst. Dabei sind sowohl der formale Charakter der Pläne, als auch der Inhalt der Entwürfe zu beachten.

#### **3.1 Die charakteristische Form**

Die charakteristische Zweiteilung der Grundrisse ist durch zwei grundsätzliche Züge gekennzeichnet: Beide Hälften sind links und rechts der trennenden Längsachse so angeordnet, dass sie sich spiegelsymmetrisch ergänzen lassen. Weiterhin ist die Fassade bzw. der Eingang an gleicher Stelle festgelegt. So können sich die Räume von einem gemeinsamen Ausgangspunkt bis hin zum Altarraum entwickeln. Außerdem sind die entsprechenden Varianten meistens ungefähr gleich lang. Allein schon die Form zeigt an, dass hier großer Wert darauf gelegt wurde, Vergleichbares in gleichem Maßstab vergleichen zu können. Diese formale Eigenschaft folgt einer langen Tradition der architektonischen Darstellungspraxis. Sie kann grundsätzlich als Instrument zur Veranschaulichung der Unterschiede zweier Werke, z. B. bei den Dimensionen, dienen oder verschiedene Varianten zeigen oder mehrere Geschossebenen in ein und demselben Plan wiedergeben. Da die Darstellung mehrerer Geschossebenen nur bei den Folios 324 und 281–282 vorkommt, wo neben dem Erdgeschossgrundriss auch die Stuckausstattung am Gewölbe dargestellt ist, sind für die überwiegende Mehrzahl der Pläne in dieser Gruppe nur die anderen angeführten Möglichkeiten von Belang.

### 3.1.1 „[...] um eine perfekte Kenntnis zu geben [...]“

Als Beispiel für die erste Kategorie sei hier die berühmte *Parallele* der Peterskirche in Rom mit der Kathedrale Notre-Dame von Paris und dem Münster von Straßburg bei Jacques Tarade angeführt, der St. Peter und die beiden anderen Kirchen laut Widmung an Ludwig XIV. *pour en donner une plus parfaite connoissance* vermessen und sie einander gegenübergestellt hat.<sup>47</sup> Der schöne Kupferstich in der Pariser Ausgabe aus dem Jahr 1713 zeigt deutlich, in welcher kraftvoller Weise zwei unterschiedliche, dennoch vergleichbare Gegenstände allein durch die graphische Gegenüberstellung in ihrer Eigenart charakterisiert werden können (Abb. 3.01). Auch ohne begleitende Vergleichstabelle fallen sofort die wichtigsten Unterschiede auf. Dies ist neben der Dimension und der unterschiedlichen Struktur vor allem die Gesamtwirkung und, um einen Ausdruck Sedlmayrs zu gebrauchen, „der anschauliche Charakter“ eines Zentralbaus der Hochrenaissance und einer gotischen Kathedrale.<sup>48</sup>

### 3.1.2 „Auf eine andere oder bessere Art?“

Bei den sog. Variantenplänen handelt es sich wiederum um zwei prinzipiell verschiedene Plangruppen, die jedoch eines gemein haben: Sie bringen dem Betrachter beiläufig bei, dass es immer mehrere Lösungen gibt, um ein Thema entwickeln und variieren zu können. In der ersten Gruppe bieten die Varianten zwar verschiedene, jedoch gleichwertige Lösungen eines Themas an – also **Alternativen**. In der Tat gibt es in der Kunstgeschichte eine große Menge solcher Alternativentwürfe, die entweder in einem Planungsprozess entworfen worden sind oder als Vorlageblätter in unzähligen Musterbüchern ganz Europa überflutet haben. Bei der anderen Gruppe handelt es sich

---

<sup>47</sup> Jacques Tarade: *Dessains de toutes les parties de l'église de Saint Pierre de Rome*. Paris 1659.

<sup>48</sup> SEDLMAYR 1958, 97. In der Tat greift hier Sedlmayr den Begriff Adalbert Stifters auf, hierzu siehe MÖSENER 1998.



nicht einfach nur um eine Variante, sondern um eine **Verbesserung** des Vorbilds.

Eine Alternative ist beispielsweise *Thür auf eine andere Art...* in dem berühmten Stichwerk von Paul Decker (Abb. 3.02),<sup>49</sup> während Leonhard Christoph Sturm eine *Verbesserung* der Belgischen Jesuitenfassaden vorstellt (Abb. 3.03)<sup>50</sup>. Das Variieren hat bei diesen Beispielen zweierlei Sinn – bei Decker die Suche nach Vielfältigkeit und bei Sturm den Wunsch nach Verbesserung. Welche Aussagekraft die bildliche Darstellung dabei hat, lässt sich gut an folgenden Beispielen zeigen.

### **3.2 Variantenentwurf als Mittel für die Veranschaulichung der kritischen Bewertung**

Während Paul Decker also einem *Lehr-Begierigen zu Nutz und Danck* sein Buch, das im wahrsten Sinne des Wortes ein „Muster“buch ist, zum Auswählen anbietet, bringt Sturm einen kritischen Blick auf die während seiner Reise durch Norddeutschland, die Niederlande und Frankreich gesehene Architektur – und das offensichtlich mit der Absicht, mit seiner eigenen Fähigkeit eine *etwas reinere Disposition* zu bilden: „[...] *die andere Helffte von diesem habe nach Goldmannischen Proportionen dazu gezeichnet, anzuzeigen, wie man diese Faciata ohne Vermehrung der Unkosten, und ohne Aenderung der Haupt-Maassen viel besser nach dem Geschmack der reinen Architectur hätte machen können.*“ Die aus dieser Reise (1697–1699) entstandenen „Architektonischen Reise-Anmerkungen“ stellen eine der frühesten theoretischen Schriften L. Chr. Sturms dar.<sup>51</sup> Sie

---

<sup>49</sup> Paul Decker: Ausführliche Anleitung zur Civilbaukunst. Joh. Christoph Weigel, Nürnberg 1720.

<sup>50</sup> L. Chr. Sturm: *Leonhard Christoph Sturms Durch Einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden biß nach Pariß gemachete Architectonische Reise-Anmerkungen*, Augsburg 1719: Tab. XVI. „Faciata der Jesuiter Kirche zu Brüssel an der einen helfte mit einer Verbesserung gezeichnet.“

<sup>51</sup> LORENZ 1992, 80–82. Für die Vermittlung dieses Aufsatzes danke ich M. Pozsgai und P. Tscholl von der Bibliothek Werner Oechslin.

sind tief in seiner Beschäftigung mit dem Manuskript Nicolaus Goldmanns und seinem System der Gesetzmäßigkeiten der richtigen Architektur verankert. Obwohl sie nach Sturms Reiserückkehr 1699 entstanden sind und sogar erst im Jahre 1719 gedruckt wurden, fixieren sie den theoretischen Diskurs um 1660 aus der Ära Goldmanns.

Die Kirchenfassaden von Brüssel und Antwerpen sind von Sturm ausnahmslos als *confus* und *bizarr* bezeichnet und als sehr spröde und auf ersten Blick befangen verschmäht worden. Bei seinen eigenen Entwürfen spiegeln sich immer wieder die gleichen Proportions- und Säulenordnungskriterien, die als ein Paradebeispiel für die Auseinandersetzung mit den vitruvianischen Ästhetikgrundbegriffen verstanden werden können (Abb. 3.04). Gegenstand seiner Kritik sind die *Disposition* sowie die *Reinigkeit* der Architektur, also die Gesamtbauanordnung sowie die Formen der Einzelteile aus der Sicht der Eurythmie und Symmetrie. Es wird zugleich auch der Dekor kritisiert, indem sich Sturm über die unreine Form der *Einfassungen der Thüren und Fenster* beklagt. Die Antwerpener Fassade – so Sturm – ist nicht nur im Detail schlecht proportioniert (*die Dorische Ordnung ist schlecht eingetheilet und die Säulen-Stämme an allen drey Ordnungen sind zu niedrig*). Sie ist zugleich auch im Verhältnis der einzelnen Teile zum Gesamtbau unstimmig, weil *die Fenster an der Kirchen und an dem Thurm nicht in einem Horizont stehen, und so ungleicher Grösse sind*. Die Fassade ist also *gegen ihre Breite allzu niedrig und wieder (wider) die reine Architectur*.

Obwohl hier eine lange Tradition und Verwurzelung in der vitruvianischen Terminologie nachklingen, ist es allgemein eher selten, dass wir eine so direkte und unmittelbare Gegenüberstellung von Architekturtheorie und einem konkreten Beispiel in Quellen verbalisiert verfolgen können – und das zugleich von einem „Gegenentwurf“ begleitet. An der entworfenen Figur, die Sturm als linke Hälfte dem Original gegenüberstellt, werden die aufgeführten kritisierten Punkte exakt durch eine

Verbesserung anschaulich gemacht.<sup>52</sup> Der Text ist mit einer Illustration belegt. Was im Text punktuell kritisiert wurde, wird durch die Zeichnung konkretisiert und erläutert.

So sieht man z. B., was unter der *schlechten Eintheilung der dorischen Ordnung* eigentlich gemeint ist: Beide Fassaden sind zwar dreifach zu den Seiten hin abgestuft, doch ist die Abstufung bei den Hälften unterschiedlich konstruiert. Die Art der Gestaltung ist besonders gut am Gebälk der Ordnungen zu sehen, das sich bei Huyssens über jedem Pilaster verkröpft (Abb. 3.05). Sturm fasst dagegen die einzelne Pilastertravee mit dem Gebälk zusammen und baut die Abstufung durch klar gestaltete Schichten aus, die über beide Stockwerke laufen.<sup>53</sup>

Was also in der Beschreibung als generelle Bewertung erscheint, wird im Bild viel detaillierter und aufschlussreicher dargestellt und umgekehrt: Wenn die Zeichnung zugleich als eine Verbesserung angeboten wird, so kann man aus ihr auch ohne Texterläuterung auf die bewertende Stellungnahme des Zeichners schließen. Für die Dientzenhofer-Forschung ist dieser Aspekt bei der untersuchten Gruppe im Münchener Konvolut natürlich nicht ohne Interesse.

### **3.2.1 Alternative oder Variante – die Kernfrage der Untersuchung**

Wie unterscheidet sich jedoch ein solcher kritisch konzipierter Entwurf von einem Alternativentwurf, der während des Planungsprozesses entsteht? Hierzu sei auf ein vergleichbares Beispiel hingewiesen, das Erich Hubala im Zusammenhang mit der Planung der Fassade für die Prager

---

<sup>52</sup> Es handelt sich hier um ein klassisches Beispiel einer kreativen Auseinandersetzung mit einer bestimmten Vorlage, deren Autor ausgeprägte stilistische Vorstellungen hatte. Leonhard Christoph Sturm wendete auf diese Fassaden die Regeln der Proportionen nach Nicolaus Goldmann an, die er selbst editiert und herausgegeben hat.

<sup>53</sup> Dieses Beispiel könnte übrigens zu den klassischen Vergleichen der Kunstgeschichte gezählt werden, so z. B. als Parallele zur Entwurfsgeschichte der Il-Gesù-Fassade in Rom.

Karmeliterinnenkirche St. Joseph gestellt hat.<sup>54</sup> Auch hier handelt es sich um die Fassade einer Ordenskirche, die doppelstöckig in Form einer Querschnittsfassade angelegt ist (Abb. 3.06). Sie stellt zugleich eines der seltenen Beispiele des Einflusses der belgischen Barockarchitektur auf die mitteleuropäische dar, und in Anbetracht der Fertigstellung und Einweihung im Jahre 1692 bietet sie zu Sturms Anmerkungen zur belgischen Fassadenkunst eine aufschlussreiche und zeitlich nahe Parallele.<sup>55</sup>

Die beiden Hälften unterscheiden sich allein in der Säulenordnung, der Einfassung der Öffnungen und dem Ornament im Giebel, während die Proportionen der Einzelteile sowie des Gesamtaufbaus gewahrt bleiben. So haben wir hier zwei Alternativen, die sich *ohne Vermehrung der Unkosten, und ohne Aenderung der Haupt-Maassen* frei variieren lassen würden. Beide entsprechen zugleich auch einem bestimmten proportionalen Schema. Dass es allgemein bei der Gestaltung eines bestimmten Fassadenschemas vor allem um die Proportionierung geht, ist in der genannten Beschreibung Sturms eigens betont. Dass ein bestimmtes Schema – im damaligen Sprachgebrauch die *Invention* – Ausgangspunkt für das spätere Variieren war, wird sich als hilfreiche Erkenntnis auch bei der Beurteilung der einzelnen Pläne im Dientzenhofer- Skizzenbuch erweisen.

### **3.2.2 Der didaktische Charakter der Variantenpläne**

Die bereits vorgestellten Beispiele Leonhard Sturms zeigten noch etwas Anderes, nämlich, wie wenig wir über die zeitgenössische Ausdrucksweise und die Fachterminologie in der architektonischen Beschreibungssystematik wissen. Selbst diese authentische Beschreibung erweist sich als unkonkret. Das ist umso erstaunlicher, als es sich hier um die Königsdisziplin der

---

<sup>54</sup> HUBALA 1957, 24–27.

<sup>55</sup> LANCINGER – PAVLÍK 1969, 357–358. Der Architekt dieser Fassade, P. Ignatius a Jesu (mit eigenem Namen Johannes Rass), kam nach Prag aus Leuven, wo er die Errichtung der Jesuitenkirche St. Michael von Wilhelm Hesius (1650–1665) hatte mitverfolgen können. Sie ist eines der ersten Beispiele der neuen Stilepoche in der Architektur Belgiens, die sich in „einen ungeheuer ekstatischen Hochbarock“ entwickelt hat. (MERTEN 1990, 261 und 264)

neuzeitlichen Traktatliteratur, die Säulenordnungen, handelt und Sturm einer der redseligsten Theoretiker der Barockzeit war. Erst in dem bildhaft dargebotenen Variantenaufriß wurde Sturms Kritik und somit die Theorie vollständig und vor allem vermittelbar! Nur dank der Anschaulichkeit dieser Illustration, die zur fassbaren Verständlichkeit beiträgt, wurde die Theorie letztendlich auch lehr- und lernbar. Diese Illustrationen zeigen und verdeutlichen das vitruvianische *demonstrare atque explicare*, da es sich anhand von ihnen nachvollziehen lässt, welches Ziel beabsichtigt und mit welchen Mitteln es erreicht werden kann.<sup>56</sup> *Quod significatur et quod significat*<sup>57</sup> – hierin besteht meines Erachtens der didaktische Sinn dieser Variantenpläne.

### **3.3 „[...] daher sechs grosse Säulen, so eine sehr schöne Figur [...]“ – über die Grundrisstypologie**

Noch diffuser ist in der barocken Sakralarchitektur der Sprachgebrauch bei der Grundrisstypologie. Dem Kirchenbau sind, im Gegensatz zu den zahlreichen Säulenbüchern, nur drei selbständige deutschsprachige Traktate gewidmet – Furttenbachs „Kirchen Gebäw“ aus dem Jahr 1649 sowie zwei Traktate Leonhard Christoph Sturms aus den Jahren 1712 und 1718.<sup>58</sup> Im Gegensatz zu den anderen Traktaten widmete sich Sturm im ersten Teil der *Vollständigen Anweisung* neben den protestantischen Predigtkirchen vor allem den römisch-katholischen Kirchen.<sup>59</sup> Die Traktate entstanden im Zuge seines ersten Auftrags zur Vollendung der Schelf-Kirche in Schwerin während seiner Tätigkeit als Bau-Direktor am Hofe Herzogs Friedrich

---

<sup>56</sup> Vitruvius: Liber primus, I. 1. FENSTERBUSCH 1964, 22–23.

<sup>57</sup> Vitruvius: Liber primus, I. 3. FENSTERBUSCH 1964, 22–23.

<sup>58</sup> SCHÜTTE 1984, 173–189.

Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Tobias Büchi, Bibliothek Werner Oechslin.

<sup>59</sup> Leonhard Christoph STURM: Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben. Worinnen 1. Nic. Goldmanns Anweisung und drey Exempel angeführet / und mit Anmerkungen erläutert [...], Augsburg 1718.

Wilhelms von Mecklenburg-Schwerin. Mit den Anweisungen von 1718 und Sturms anderen theoretischen Werken können wir sowohl den theoretischen Diskurs als auch die mitteleuropäische Sakralbautypologie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fassen.

### **3.3.1 Wand-Pfeiler, welche an der hinter Seite mit dünnen Wänden an die Kirche angeheftet werden – Sturms Beschreibung der Wandpfeilerbauweise**

Allgemein unterscheidet Sturm zwei Gruppen von Kirchen:

*„Die Formen der Kirchen machen wir einfach oder zusammen gesetzt: Die einfache Formen der Kirchen seyn die Viereckige und Runde. Die zusammengesetzte Formen seyn die Creuz-Kirchen und diejenige, da an die vier Ecke Halb-Kreise angesetzt werden.“*

Den heute mit der Bezeichnung „Wandpfeilerbauweise“ bekannten Kirchenbau beschreibt Sturm unter den einfachen Formen der Kirchen als sog. „Viereckige Wand Kirche“, wie folgt: *„Die Länge des Schiffs soll doppelt so viel halten als die Breite / und darüber Creuz-Gewölbe / aus der halben Breite des Schiffs hoch. Hernach soll man nach der Länge beyderseits Abseiten machen [...] Über den Bögen sollen Chöre seyn / oder eigentlich zu sagen Althane / welche gegen dem Schiffe ein Geländer haben“*, und die Beschreibung eines Wandpfeilers: *„[...] und in den Ecken Wand-Pfeiler / welche an der hinter Seite mit dünnen Wänden an die Kirche angeheftet werden.“* Wichtige Anhaltspunkte für die Struktur eines Wandpfeilerbaues finden wir zugleich bei den sog. zusammengesetzten Kirchenformen am Beispiel der Kreuzkirche: *„Von einer Wand-Säule zu gegenüberstehender / sollte ein Bogen seyn / welcher so breit wäre / als der obere Halbmesser der Wand-Pfeiler / und zwischen den Bogen könnten Creuz-Gewölbe seyn.“* Hiermit wird das tektonische Aufbausystem beschrieben, das vom Anfang an eine Jochbildung durch regelmäßige Reihung einzelner Gewölbeeinheiten intendierte, die durch Gurtbögen

abgetrennt sind. Laut Sturm eignete sich dafür neben dem Kreuzgewölbe auch das gewöhnliche Tonnengewölbe mit Stichkappen: „*Das Gewölbe muß beyderseits Ohren haben über den Fenstern / sechs auf einer / und sechs auf der andern Seiten / und unter jedes Ohr-Gewölblein kommt ein viereckiges Hochfenster.*“ Mit den Ohren sind die Stichkappen gemeint, die über den Fenstern in das Tonnengewölbe einschneiden und die Einfügung der Fenster ermöglichen.

So skizzierte Sturm die allgemeinen Regeln des für das 17. Jahrhundert typischen Wandpfeilerraumes. Der Grundtypus eines Wandpfeilerbaus ist damit definiert; doch haben Sturms Regeln insgesamt nur eine geringe Aussagekraft in Bezug auf die mögliche Gestaltungsweise im einzelnen. Das eigentliche architektonische Thema, das die Form und die ganze Struktur bestimmt und welches auch Sturm ausdrücklich einfordert, ist erst bei den einzelnen Werken zu entschlüsseln.

### ***3.3.2 Der Grundrisstypus als Entscheidungskriterium***

Dass es in der Grundrisstypologie keine ausgeprägte Beschreibungssystematik gab, erweist sich auch an der geringen Anzahl der überlieferten Beispiele. Hier seien zwei Klassiker der Architekturgeschichte erwähnt, die symptomatisch für die Debatte um die Grundrisstypologie sind.

Leon Battista Alberti lockte den Mantuanischen Markgrafen Lodovico Gonzaga, indem er ihm für das geplante Projekt für S. Andrea eine Form des Tempels, die von den alten Etruskern „*Sacrum*“ genannt worden wäre und so den etruskischen Wurzel der Stadt entsprochen hätte, offerierte.<sup>60</sup> Die Bezeichnung *Sacrum* beruhte auf einem Fehler, der auf die Rekonstruktion des etruskischen Tempels zurückzuführen war, die Alberti aufgrund der Beschreibung bei Vitruv vorgenommen hatte.<sup>61</sup> Der Hinweis auf das etruskische *Sacrum* war ein typisches Manöver, das eigentlich auf

---

<sup>60</sup> FROMMEL 2009, 54.

<sup>61</sup> KRAUTHEIMER 1960, 364–368.

die Altehrwürdigkeit des Gonzaga-Geschlechtes abzielte und so den Herzog persönlich, wenn auch indirekt, ansprach. Mit dem Hinweis auf ein bestimmtes Vorbild stellt sich dieses Beispiel zugleich in eine ganze Reihe bewusster Auseinandersetzungen mit Bauten, die nicht immer nur als künstlerisch inspirativ gelten.<sup>62</sup>

Anders ist es bei einer Empfehlung Andrea Pozzos zur Nachahmung der von Pellegrino Tibaldi ab 1569 erbauten Jesuitenkirche S. Fedele in Mailand. Pozzo schätzte dieses Bauwerk sehr, weil *es dem Auge nicht wenig Vergnügen* gibt, und trotzdem scheute er sich nicht es zu kritisieren und zugleich zu verbessern. Interessant ist, dass er diese *langförmige Kirche* offensichtlich als Ganzes wahrnahm und sie so auch als *eine sehr schöne Figur* bezeichnete. Dabei verlor er keine Zeit mit der Beschreibung der Innendisposition, indem er die Grundzüge auf die sechs großen Säulen reduzierte. Diese sind schon wegen ihrer kolossalen Größe ein Wahrzeichen der Kirche, doch ist auch der Grundrisstypus mit zwei fast quadratischen Jochen im Langhaus sehr spezifisch und zur Entstehungszeit innerhalb der damals entstehenden Ordensbaugewohnheiten eine Sonderleistung. Zu Pozzos Lebzeiten wurde S. Fedele zum Muster für mehrere Kirchen im mitteleuropäischen Raum und als solcher ein bekannter Typus.<sup>63</sup>

Die Wahl eines bestimmten Gebäudetypus (Längsbau oder Zentralraum) lag, wie zahlreiche Beispiele zeigen, sicherlich oft beim Bauherrn und war durch verschiedene Anforderungen (liturgische, finanzielle usw.) bedingt.<sup>64</sup> Ein Paradebeispiel hierfür stellt der Planungsprozess der neuen Benediktinerpropsteikirche der Heiligen Margarethe in Prag-Břevnov dar. Paul Ignaz Bayer entwarf drei verschiedene Bautypen: erstens einen Saalbau mit Seitenkapellen und voll ausgebildeter, mit einer Kuppel abgeschlossener Vierung, zweitens eine

---

<sup>62</sup> OECHSLIN 1973, 263–266.

<sup>63</sup> STALLA, BÖSEL 1984.

Zum Begriff der Figur in der Architektur siehe OECHSLIN 2008, 74–82.

<sup>64</sup> SCHÜTZ 2006.



überkuppelte sowie drittens eine flachgedeckte Kreuzkirche.<sup>65</sup> Abt Otmar Daniel Zincke entschied sich bekanntlich für einen Wandpfeilerbau, was allerdings in diesem speziellen Fall nicht unbedingt heißen muss, dass er es der Grundrissform wegen tat. Nach der anfänglichen Suche der geeigneten Raumform wurde nicht die Bautypologie, sondern allein die architektonische Form entscheidend.

### 3.3.3 *Vom Vorbild zum Muster*

Die architektonische Form orientiert sich oft an ausgewählten Vorbildern, die aufgrund ihrer spezifischen Merkmale für die Umgebung inspirierend und prägend waren. Dies belegen unter anderem die zahlreichen Kopien der Ursulinenkirche in Prag, die H. G. Franz veranlasst haben, diese Art der Raumgestalt als sog. „böhmische Wandpfeilerhalle“ zu bezeichnen.<sup>66</sup> Nur wenige archivalische Beispiele belegen, dass die Orientierung an Vorbildern tatsächlich von den Auftraggebern selbst ausgegangen ist. Ein Beispiel: Der Aussiger Dominikanerprior Missenius bekam 1704 vom Magistrat die Baubewilligung für eine Kirche „nach Prager Vorbild“.<sup>67</sup> Wie der ausgeführte Bau zeigt, bezeichnete man nun so die Kirche der Hl. Ursula in der Prager Neustadt, die kurz zuvor (1699–1704) von Marco Antonio Canevalle erbaut worden war. Es ist nicht auszuschließen, dass die Architekten solche Vorgaben öfters bekamen. Die Menge der Wiederholungen dieser Raumform zeigt an, dass das Vorbild St. Ursula nicht nur allgemein akzeptiert war, sondern, was mehr ist, zum Musterbau und schließlich zum eigenständigen Bautypus werden konnte, der so fest etabliert war, dass er bis ins 19. Jahrhundert eine eigenständige Entwicklungsgeschichte durchlief. Die Verbreitung dieses Bautypus blieb allerdings regional begrenzt.

---

<sup>65</sup> HORYNA 1993, 115–120.

<sup>66</sup> FRANZ 1962.

<sup>67</sup> MACEK 1992, 124.

Statt hierauf genauer einzugehen, erscheint es mir in diesem Zusammenhang sinnvoller, die allgemeine Raumgestaltungsidee näher zu betrachten, die eine Grundvoraussetzung für die typisch barocke Art des Invenierens – nämlich des Entwerfens in Varianten – ist.

Hierin zeigte sich besonders deutlich die schöpferische Kraft der Architekten. Die Variationsfähigkeit wurde hochgeschätzt und in Anspruch genommen, was u. a. die Oeuvres berühmter Architekten sowie erhaltene architektonische Skizzenbücher belegen. Während der in Bayern ansässige Johann Michael Fischer eine ganze Reihe von Achtarkadenräumen entwickelte, baute Kilian Ignaz Dientzenhofer in Böhmen mehrere Varianten der Kirche in Počaply, deren Muster in Hildebrandts Piaristenkirche oder in seinem Entwurf des Lusthauses beim Gartenpalast Mansfeld-Fondi (heute Schwarzenberg) in Wien<sup>68</sup> vermutet wird. Das Entwerfen in Varianten schien ein Muss.

### **3.4 Aufgabenstellung und Fazit**

Die allgemeinen Raumgestaltungsideen hingegen gingen – und das ist meine These – der eigentlichen Stilbildung, die erst durch die Variierung ausgewählter Motive entwickelt wurde, voraus. Auf der Suche nach den „nationalcharakteristischen“ oder, besser gesagt, den „regionalcharakteristischen“ Stilelementen sind diese Ideen eine Voraussetzung für die Etablierung und weitere Entwicklung eines bestimmten Musterbaus. Meines Erachtens sind sie ein wichtiger Beleg dafür, dass, obwohl sich in vielen Regionen ein Vorbild zur entsprechenden Übernahme nicht eignete, es in anderen Regionen hingegen zu einem Musterbau wurde.

Ohne die Gewohnheit zur Rhythmisierung wäre eine rhythmische Travée nicht möglich, ohne Sinn für Steigerung und Staffelung der Motive ein

---

<sup>68</sup> Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Bernhard Schütz. Hildebrandts Entwurf für das Lusthaus siehe bei: GRIMMSCHITZ 1959, Abb. 9.

kulissenartig sich entwickelnder Prospekt nicht denkbar. Ohne Wissen um Bedeutungsmöglichkeiten einzelner Architekturglieder würde es sich nicht mehr um eine gezielte Inszenierung, sondern nur noch um eine zufällige Gruppierung der Architekturglieder handeln. Dass alles das eine nicht angeborene Eigenschaft geschweige denn eine nationale Eigenart, sondern ein durch gezieltes Studium erworbenes Können ist, zeige ich im Folgenden anhand der Variantenplananalyse des Dientzenhofer-Skizzenbuchs.

#### 4. Raumgestaltung und Motive

Raumgestaltung wird heutzutage allein durch die Disposition charakterisiert. Die Gestaltung und richtige Anordnung üben die Architektadepten bereits im ersten Semester. Nur wenige von ihnen aber ahnen, dass das, was mit „Disposition“ gemeint ist, tiefe Wurzeln hat, die bis zu Vitruv und seinen Grundbegriffen der Baukunst reichen. Und das, obwohl sich die Adepten der von ihm empfohlenen Darstellungshilfsmittel bedienen, nämlich der Ichnographia (Grundriss), Orthographia (Aufriss) und der heute als 3D Modell bezeichneten Scaenographia. Meist können sie für ihr schöpferisches Schaffen sogar die zwei Voraussetzungen, die Vitruv treffend zusammenfasste, nachempfinden. Zum einen denken sie *„mit viel Eifer, Fleiß und unermüdlicher Tätigkeit“* nach, um eine Lösung der gestellten Aufgabe zu finden, und zum anderen entdecken sie sogar manchmal etwas Neues, was meistens vom Nachdenken unabhängig ist, dafür aber *„mit beweglicher Geisteskraft“* aus sich selbst heraus entspringt.<sup>69</sup>

Diese Zweiteilung hat heute einen bitteren, vom Geniekult ausgehenden Beigeschmack. Die Architekten werden einerseits in die von Gott gesegneten Erfinder und andererseits in die Fleißigen, die jedoch ohne jegliche Begabung ausgestattet sind, eingeteilt. Anhand einiger Zitate vom Dieussarts „Theatrum Architecturae Civilis“ (einem kompulatorischen Werk von durchschnittlicher Qualität) zeige ich nun, wie einst diese zwei Voraussetzungen als Einheit für den damaligen Diskurs verstanden wurden. Da von Leonhard Dientzenhofer keine eigenständigen theoretischen Schriften überliefert sind, können wir aufgrund der von ihm initiierten Neuauflage des Dieussart-Traktats davon ausgehen, dass er sich mit dessen Inhalten identifiziert hat.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Zitiert nach Curt Fensterbuschs Übersetzung von Vitruv Zehn Bücher über Architektur. FENSTERBUSCH 1964, 39.

<sup>70</sup> Den Traktat edierte Carl Philipp Dieussart selber in mehrfachen Auflagen. Kurz vor seinem Tode 1696 übergab er die Kupfertafeln Leonhard Dientzenhofer, seinem Nachfolger im Dienste von Markgraf Christian Ernest von Bayreuth. Dientzenhofer brachte das Werk kurz darauf bei J. J. Immel in Bamberg erneut heraus, was einerseits von hoher

Die Invention, die der Beobachtung und dem Schaffen gleich gesetzt ist, also – um an die Begriffe des Vitruv anzuschließen – dem mühevollen Nachdenken und dem geistreichen Entdecken, ist bei Dieussart wie folgt beschrieben:

„[...] *Invention, welche mit nichts als mit grosser Mühe und Arbeit erfunden wird, und muß der Architectus seinen Kopff zimlich zerbrechen, und viele Scientzen oder Entwürffe machen, ehe und bevor er seinen Zweck erlanget, [...]*“.<sup>71</sup>

#### 4.1 „[...] **Grund-Riss auff Papier zwey oder dreymahl, jedoch alle different [...]**“ – vom Grundriss zur Raumgestaltung

Für unsere Betrachtung ist es noch aufschlussreicher, wie Dieussart diese *mühsam erfundene Invention* weiter entwickelt:

„*Nach dem die Invention erfunden, so setzet er den **Grund-Riss auff Papier zwey oder dreymahl, jedoch alle different** [hervorgehoben durch D. Š.], daraus wird nach Beliebung eine ausgenommen, und aus selbigem wird die Auffstalt oder die facciata (welcher ebenmässig viel zu schaffen gibt, und vornemlich in ordine Dorico) aufgesetzt.*“<sup>72</sup>

Einerseits bedeutet dies, dass die Invention nach Dieussart in den Grundrissen entwickelt wird und dass erst danach die entsprechende „ebenmässige“ Proportion und Fassadengestaltung folgt, und andererseits, dass bereits die primäre Invention durch Varianten ihre konkreten Formen findet. Tatsächlich scheint hier die Praxis nachzuklingen, bei der man, wie es scheint, besonders nördlich der Alpen, vom Grundrisschema ausgehend, zu entwerfen pflegte. Dies war, nur am Rande und sehr vereinfachend bemerkt, erst dank Vignolas Regoli möglich geworden. Vignola vereinfachte, Serlio

---

Wertschätzung, andererseits von Leonhards Bestrebungen auf dem Feld der Architekturtheorie zeugt. HECKMANN 2000, 26.

<sup>71</sup> DIEUSSART 1697, 8.

<sup>72</sup> DIEUSSART 1697, 8.

und dessen IV. Buch folgend, das Konstruktionsverfahren der Säulenordnungen auf die Weise, dass er ihr Modul nicht mehr als Ausgangsmaß darstellte, sondern es von den vorgegebenen Baudimensionen ableitete. Dies ermöglichte eine vom Modul unabhängige Disposition, da erst mit der Raumhöhe die Berechnung der Säulenordnungen spezifiziert werden konnte.

Kurzum – die hier angedeutete Gewohnheit, die Invention in Grundrissvarianten zu konkretisieren, bietet grundsätzlich einen Ausgangspunkt für die Beurteilung der untersuchten Pläne. Weil diese Voraussetzung aber für jede beliebige Invention zugleich gilt, kann man folgern, dass die Varianten, so unterschiedlich sie auch sein mögen, letztendlich auf gemeinsame gestalterische Motive zurückgehen. Diese sind die wahren Triebfedern für die Entwicklung einer architektonischen Komposition, die in der Variantenbildung gesucht und letztendlich auch gefunden wurde. Dass dieser Prozess hauptsächlich in Grundrissen verlief, entspricht der allgemeinen Gewohnheit – ganz nach Dieussarts Worten –, die Bauaufgaben *grundrisslich* zu bedenken und die erst um 1700 fallen gelassen wurde. Dies entspricht den Ergebnissen, zu denen W. Oechslin bei der Untersuchung der Vorarlberger Architektur gelangte: „Aber es ist andererseits auch nicht bestreitbar, dass um 1700 mit zunehmend prominenten Aufträgen das Bedürfnis hinzukommt, „Facciate“ (so der Begriff bei Voch) – ganz wörtlich, aber eben auch im Sinne der Anwendung einzelner Formen und Architektuornamente – zu entwickeln und zu verbessern.“<sup>73</sup>

## 4.2 „Quod significatur et quod significat“ – Theorie und Praxis

Die Analyse der Pläne erbrachte ein Repertoire der gestalterischen Motive, die zur Variierung verschiedener Inventionen genutzt wurden. Diese haben unterschiedliche Wurzeln, deren Erforschung ein ertragreiches Thema bleibt.

---

<sup>73</sup> Vgl. W. Oechslin in: NATTER 2006, 20–21.

In unserem Fall zeigen sich die Wurzeln einerseits anhand der zum Variieren ausgewählten Vorbilder – Prototypen der europäischen Barockarchitektur oder Kopien nach Luragos Projekten –, andererseits durch freie Aufgabenstellungen. Ich fasse die Motive zunächst einmal zusammen, um im Anschluss die daraus gewonnenen Themen aufzuzeigen.

Die Themen entsprechen den architektonischen Aufgaben, vor die sich die Architekten in der Praxis gestellt sahen. Das Repertoire dieser Themen ist begrenzt und zeigt, dass die Architekten sich auf die Entwurfstradition bei ihrer Lösungssuche stützen konnten. Dies erfolgte oft im Nachzeichnen von bereits gelösten Aufgaben, wie sich z. B. bei der Erforschung der Auer-Lehrgänge zeigte. Auf diese Weise verschmilzt letztendlich die Theorie mit der Praxis – sie wird durch die mitgedachte Übung zur „Theorie der Praxis“.<sup>74</sup> Dass dieser Vorgang als gleichwertiges Pendant zur Theorie empfunden und durch das Zeichnen umgesetzt wurde, belegen auf das Trefflichste folgende Überlegungen über die Ausbildung des Architekten von L. Chr. Sturm, bzw. D’Aviler:

*„Hat nun die Natur den Anfang gemacht, so muß die Wissenschaftt ihn fortzusetzen folgen. Solches bestehet in Lehren und Zeichnungen. Die Lehren erlanget man durch Lesung guter Bücher, und durch den Umgang geschickter und erfahrner Leute, die Zeichnung wird begriffen, so man sich eiffrigst bemühet, dasjenige ausführlich auf dem Pappier vorzustellen, was man entweder sich selbst oder andern begreiflich zu machen, in den Gedancken sich eingebildet. Anfangs zeichnet man, um etwas zu lernen, die Erfindungen guter Meister nach, oder bringet, was man von guten Wercken abgemessen, in das Reine, hernach bemühet man sich selbst ein Gebäude zusammen zu bringen.“<sup>75</sup>*

---

<sup>74</sup> Zitiert nach W. Oechslin in: NATTER 2006, 11–23.

<sup>75</sup> STURM 1725: Vorrede und Anleitung zu der Architectur, 4.

### 4.3 Repertoire der Motive

Die Reihenfolge der während der Analyse der Pläne bemerkten Motive habe ich nicht rein zufällig zusammengestellt. Es handelt sich vielmehr um den Versuch, eine konsequente, in sich stimmige Kausalität zu verfolgen. Die Frage, ob der Wunsch nach Rhythmisierung durch das Bedürfnis einer Verkettung bzw. einer geordneten Reihung oder umgekehrt entstand, kann jedoch kaum eindeutig geklärt werden. So biete ich als Entwurf ohne Anspruch auf allgemeine Gültigkeit folgende Unterteilung an.

#### 4.3.1 *Die Rhythmisierung*

Das Hauptmotiv des Variierens in dieser Plangruppe ist eindeutig die Rhythmisierung, die sich in mehrerer Hinsicht abspiegelt, am deutlichsten aber in der Joch- bzw. Travéebildung. Auffallend oft kommt es in den untersuchten Plänen bei der Gestaltung der Langhäuser zur Auflockerung der einfachen tonnengewölbten Saalräume durch eine rhythmische Abfolge von breiten und schmalen Wandkompartimenten. Sie werden durch die vorgelegte Pilasterordnung in die Form gebracht. Die Ordnung fasst in Verbindung mit den zugehörigen Gurtbögen nicht nur die Wand, sondern auch den gesamten Raum zusammenfasst. Ordnung und Gurtbögen machen bei solchen Räumen ein architektonisches Gerüst aus, das nicht nur die Gesamtproportion verkörpert, sondern auch die Rhythmisierung des Raumes hervorruft.

##### 4.3.1.1 *Schmaltravée mit Balkonlogen*

In mehreren Varianten wird ein derartig rhythmisierter Raum einem Einheitsraum gegenübergestellt, so z. B. auf Folio 315. Die Schmaltravéen öffnen sich im Erdgeschoss zu kleinen Nebenräumen, über denen Emporen situiert sind. Diese sind jeweils mit einer Wendeltreppe innerhalb der Außenmauerstärke erreichbar, was darauf schließen lässt, dass die Emporen nicht untereinander verbunden sind. Eine solche Reihe von Einzelemporen



ist für ein Langhaus höchst ungewöhnlich; die kleinen Nebenräume sind dagegen bereits in Albertis Kirche St. Andrea in Mantua vorgebildet. Die einzelnen Emporen oder, besser gesagt, die Balkonlogen könnten nicht nur dem Langhaus, sondern auch den Seitenkapellen zugewandt sein. Sie würden somit ein Würdemotiv darstellen, das auf Familienlogen in Kapellen römischer Kirchen verweist. Im Vergleich zu dem berühmten Vorbild in der Cornaro-Kapelle von S. Maria della Vittoria, wo die Familienmitglieder in Berninis Reliefs verewigt wurden, sind die Balkonlogen auf den untersuchten Plänen immer als nutzbar gedacht und geplant (vgl. Fol. 386 rechts, 315 rechts, 316). Sie stellen somit ein reales Pendant zu der inszenierten Logenreihe in SS. Gesù e Maria dar, mit der Carlo Rainaldi 1674 den frühbarocken Innenraum rhythmisiert und illusionistisch überformt hat (Abb. 4.01).

Ein reales Pendant hätten die Balkonlogen nur in einem einzigen Fall – einem unausgeführten Entwurf aus der Sammlung Eckert (SE 253), den Heinrich Peter Jahn mit der Dombauplanung in Fulda in Zusammenhang gebracht und dem römischen Architekten Carlo Fontana zugeschrieben hat (Abb. 4.02).<sup>76</sup> Während Jahn Fontana allerdings zum einzigen Inventor dieses ideenreichen Planes macht, belegen die Variantenpläne im Dientzenhofer- Skizzenbuch, dass sich auch einer von dessen Zeichnern mit den gleichen Motiven beschäftigte, die durchaus untypisch für damalige Produktion waren und demnach als auffallend in diesem Zusammenhang erscheinen (Fol. 315–316). Es liegt nahe, auf Johann Dientzenhofer hinzuweisen. Bevor dieser 1700 in Fulda zum fürststäblichen Hofbaumeister ernannt und mit der Neubauplanung der Stiftskirche beauftragt wurde, war er zu Studienzwecken nach Rom geschickt worden. Dass er in Rom Carlo Fontana, der 1686 und zwischen 1692–1700 Direktor der Accademia di San Luca war, aufgesucht hat, ist anzunehmen, war Fontana damals doch die erste Instanz des römischen Bauwesens überhaupt. Da Dientzenhofer bereits ein gewisses Renommee gehabt haben muss – sonst wäre er nicht nach Fulda

---

<sup>76</sup> JAHN 2012, 81–123.

berufen worden -, ist es nicht auszuschließen, dass Fontana ihn als Kollegen akzeptierte und mit ihm in Austausch stand. Demnach könnten ohne weiteres Dientzenhofers Ideen in Fontanas Fuldaer Planung mit eingeflossen sein, so wie umgekehrt dann diese Planung Dientzenhofers Ausführungsplan beeinflusst hat.

#### 4.3.1.2 *Reduzierte Schmaltravée mit einer Nische*

Oft wird die Schmaltravée auf Doppelpilaster reduziert und diese mit einfachen Pilastern variiert (vgl. Fol. 299, 349 u. 394). Die Doppelpilaster sind manchmal so weit voneinander gerückt, dass sie noch halbrunde Nischen umfassen (vgl. Fol. 350) und zu einer Schmaltravée umgedeutet werden. Dieses Motiv wurde höchstwahrscheinlich vom Langhaus von Il Redentore (1577–1592) abgeleitet (Abb. 4.03). Selbst dieses venezianische Vorbild wurde aber in der Rhythmisierung weiterentwickelt. Auf Folio 386 wird die rhythmische Abfolge der Doppelsäulen im Langhaus von Il Redentore auf die mit Gurtbögen rhythmisierte Tonne erweitert, die das Muldengewölbe Palladios ersetzt.

Das Motiv der Doppelpilaster mit Wandnischen wurde nur selten für ein Langhaus genutzt. Am auffälligsten geschah dies in der Jesuitenkirche St. Michael in München, wo die Nischen nicht nur im Erdgeschoss, sondern auch im Emporengeschoss vorkommen und den Innenraum seitlich einfassen (Abb. 4.04). Die Nischen rücken die Doppelpilaster so weit auseinander, dass sich der Eindruck von Schmaltravéen ergibt. Diese fassen die breiteren Öffnungsarkaden zu den Kapellen seitlich ein, und so entsteht nach dem Muster antiker römischer Triumphbögen das Dreifachmotiv der rhythmischen Travée, das hier mehrfach wiederholt und über die Länge des Saalraums durch Überlagerung der Schmaltravéen miteinander verkettet wird. Durch das Motiv der rhythmischen Travée ist der Raum vollständig rhythmisiert. Zu den frühbarocken Beispielen könnte noch die Benediktiner-Stiftskirche Lambach (1652–1656) vom kaiserlichen Architekten Philiberto Luchese gezählt werden (Abb. 4.05). Das Motiv wurde auch für

Fassadengestaltungen genutzt, wo einer seiner formalen Ursprünge liegt (vgl. Antonio da Sangallo's Kirche Sto. Spirito in Sassia und die Porta di Sto. Spirito, beide um 1545).

Von den Dientzenhofer-Werken weisen die Bauten Georg Dientzenhofers das Motiv der rhythmischen Travée gleich zweimal auf. In der Wallfahrtskirche Kappel bei Waldsassen sind die Konchen mit Doppelpilastern gegliedert, zwischen denen Nischen in zwei Reihen übereinander angebracht sind (Abb. 4.06). Auf gleiche Weise sind auch die Wandpfeiler der Jesuitenkirche Namen Jesu (heute St. Martin) zu Bamberg gestaltet (Abb. 4.07). Hierzu muss nach Thomas Korth noch die ehemalige Pfarrkirche von Falkenberg in der Oberpfalz gerechnet werden, die Georg Dientzenhofer zwischen 1683 und 1684 gebaut hat.<sup>77</sup> Dieser Kirche folgt in der Struktur – so Korth – die Wallfahrtskirche Maria vom Siege in Trautmannshofen von Leonhard Dientzenhofer (Abb. 4.08). Und tatsächlich weist auch sie eine Gliederung mit Doppelpilastern auf, die so weit voneinander gerückt sind, dass sie Platz für eine Nische bieten – was aber nur bei den Eckpfeilern auch geschah. Nach all dem könnte man dieses Motiv Georg Dientzenhofer zuschreiben, von dem es sein jüngerer Bruder Leonhard dann übernommen hätte. Das Motiv scheint Familiengut geworden zu sein, was auch die Verbindungstravée im Banzer Langhaus und ebenso die Figurennischen im Langhaus von Fulda – beides Werken von Johann Dientzenhofer – belegen.

#### 4.3.1.3 *Die Rhythmisierung durch Gliederung*

Die Rhythmisierung vollzieht sich aber auch im Zentralbau. In der linken Variante auf Folio 398 kommt es an dem althergebrachten Motiv der Dreiarkadengruppe vor, die sich durch den a-b-a Rhythmus auszeichnet. Dieses vom antiken Triumphbogen abgeleitete Motiv<sup>78</sup> wurde bereits für die

---

<sup>77</sup> Diese wurde aber 1905 durch einen Neubau ersetzt. KORTH 1993, 104.

<sup>78</sup> Der Triumphbogen mit drei in der Höhe und Breite zur Mitte gestaffelte Bögen erscheint zum ersten Mal am Tiberius-Bogen in Orange. Der aufwendige Typus wurde unmittelbar

erste große Ovalekirche Roms aufgenommen. In Daniele da Volterras Kirche S. Giacomo degli Incurabili, deren lange geplanter Bau 1592 begonnen wurde, bekommen z. B. die Eingänge zu den Seitenkapellen die Form von Dreierarkaden, die die Längsseiten des ovalen Innenraums rhythmisiert bzw. ihre durch Pilaster rhythmisierte Wandgliederung noch stärkt (Abb. 4.09). Ab jetzt etabliert sich zunehmend dieses zunächst für Fassadengliederungen genutzte Motiv unter denjenigen Würdemotiven, die für die Inszenierung der Innenräume genutzt worden sind.

Von den untersuchten Plänen stellen einige die damals berühmtesten Ovalekirchen bzw. ihre Varianten dar. Hierzu sind neben Vignolas Erstling S. Anna dei Palafrenieri (Fol. 410 rechts) vor allem Volterras S. Giacomo degli Incurabili (Fol. 401 rechts) und die Servitenkirche in Wien (Fol. 409 links) zu nennen (Abb. 4.10).<sup>79</sup> In all diesen Fällen ist die Rhythmisierung durch Steigerung der Gliederung hervorgehoben, die Pilaster werden von Dreiviertelsäulen und die einfache Stellung durch Doppelsäulen ersetzt. Das Motiv der Rhythmisierung wird in diesen Varianten durch Gliederung anschaulich gemacht und die Gliederung durch Säulen für die Rhythmisierung geübt.

#### ***4.3.2 Die Reihung bzw. Verkettung***

Das Ergebnis einer Rhythmisierung ist eine in sich geschlossene Abfolge von verschiedenen, jedoch regelmäßig im Takt wechselnden Motiven, die sich durch Wiederholung zu einer rhythmischen Struktur zusammenbinden. Diese Wiederholung kann rein additiv erfolgen oder sie kann durch Verbindungsstücke zu einer verketteten Struktur führen.

---

danach für die berühmten römischen Triumphbögen aufgenommen (Augustusbogen, nicht erhalten). Für die neuzeitliche Architektur waren vor allem der Septimius-Severus-Bogen und der Konstantins-Bogen inspirierend. GRUNDMANN 1997, 58, 64–65.

<sup>79</sup> Hinzu kommt die querovale Kirche S. Andrea al Quirinale von Bernini (Fol. 402), in der das Dreiarkadenmotiv der Längswände eine allein auf Chorraum gerichtete Dynamik entwickelt. Bezeichnenderweise ist dieser Plan nicht halbiert und nicht mit einer Variante versehen.

Die oben aufgeführten Beispiele belegen eine einfache Reihung der einzelnen in sich rhythmisierten, jedoch jeweils gleichen Einheiten, seien es die rhythmischen Travéen (reduziert oder normal) oder Triumphbogenmotive. Einige Entwürfe aber zeugen über den hoch entwickelten Sinn für die Verkettung unterschiedlicher Einheiten.

So zeigt z. B. die linke Hälfte des Entwurfs auf Folio 347 einen a-b-b-a-c-a Rhythmus, der deutlich vom Eingangsjoch und dem Presbyterium abgesetzt ist. Die Verkettung der zwei Einheiten (a-b-b-a und a-c-a) erfolgt über eine Verbindungstravée (a), die jeweils den beiden Teilen angehört. Die Lösung wurde in der Münchener Theatinerkirche vorgebildet, in der aber die Tambourkuppel für eine extreme Unterscheidung der beiden Teile sorgt (Abb. 4.11). Auf Folio 347 passt sich die Vierung dagegen dem Langhaus an. Der Einfluss der Theatinerkirche blieb so nur auf Grundrissfigur begrenzt – er ist *grundrisslich* gedacht. Dem gleichen Rhythmus, allerdings mit anderer Gewichtung der einzelnen Teile, folgt auch der ursprüngliche Plan Christoph Dientzenhofers für die St. Margaretenkirche in Prag-Břevnov von 1709 (Abb. 4.12). Hier wird der zweiachsige Saal durch gleiche Raumeinheiten jeweils vorne und hinten eingefasst, von denen die vordere gleichsam dem dreiteiligen, ebenfalls rhythmisierten Chor zugehört.

Dieses Beispiel ist lehrreich. Erstens gibt es bei den übrigen hochbarocken Werken Mitteleuropas keine anderen Beispiele für eine derart entwickelte und komplex gedachte Rhythmisierung eines Raumbildes. Andererseits zeigt sich, dass das Motiv der Rhythmisierung bzw. der Verkettung ganz unterschiedlichen Bauarten, egal ob kurviert oder orthogonal, gemein ist. Es stellt vielmehr ein allgemeines Prinzip dar, das den einzelnen Ausformungen, so unterschiedlich sie auch sind, zugrunde liegt.

Auf eine exemplarische Weise ist dies bei dem Doppelgrundriss auf Folio 462 gezeigt, wo die vorgeschlagene Korrektur von Rainaldis Kirche S. Maria in Campitelli didaktischen Charakter hat (Abb. 4.13).

### 4.3.3 Die Steigerung und Staffelung

Die Steigerung gehört zu den Grundmotiven einer Komposition – sei diese eine musikalische, rhetorische oder eine bildhafte. Eine gestaffelte Anordnung der Gliederung, der Raumeinheiten oder der Wandschichten sorgt in der Baukunst für eine auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Sicht. Die Ziele sind verschieden, im liturgischen Raum sind es aber meistens der Altarraum und seine Inszenierung.

In den untersuchten Plänen wird der Altarraum mit verschiedenen Mitteln hervorgehoben. Am auffälligsten geschieht dies auf linken Hälften von Fol. 354, 365 und 373, wo das Chorquadrat mit einer oktogonalen Kuppel versehen ist. Die Lösung geht höchstwahrscheinlich auf Luragos Jesuitenkirche in Königgrätz zurück. Ihr Ursprung aber liegt in den überkuppelten Chören venezianischer Kirchen (z. B. Pietro Lombardos Santa Maria dei Miracoli oder Jacopo Sansovinos S. Fantin, Abb. 4.14). Die venezianischen Einflüsse kamen um 1600 auch nach Bayern, wo Friedrich Sustris bzw. sein Schwiegersohn Hans Krumper neue Akzente setzten, so beim Kuppelentwurf für den Freisinger Dom.<sup>80</sup> Krumpers Chorlösung der Stadtpfarrkirche in Weilheim (Abb. 4.15), wo die oktogonale Kuppel von Querarmen begleitet wird, stellt eine direkte Vorstufe zur Variante von Luragos Chor in Königgrätz auf Fol. 365 und 373 dar.

Häufiger als eine direkte Steigerung der Glieder finden wir im Skizzenbuch das Motiv der Staffelung verschiedener Raumteile auf der Längsachse, die allerdings eine indirekte Steigerung zum Altarraum hin zur Folge hat. Dass die Staffelung durch Varianten geübt worden ist, belegt am deutlichsten Folio 390. Es handelt sich um einen dreiteiligen Raum, den der Zeichner links auf der Längsachse zweimal abgestuft hat, während rechts nur der Chor abgesetzt ist. Inspirierend für ein solches System war sicherlich die Kirche der Irischen Franziskaner in der Prager Altstadt (vgl. Fol. 217).<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> JAHN 2002, 175–222.

<sup>81</sup> Ferdinand II. lud irische Franziskaner, die sich in Löwen auf dem dortigen Kolleg für ihre Missionen vorbereiteten, 1629 nach Prag ein, wo sie bereits in den dreißiger Jahren die Konventsgebäuden errichteten. Der Kloster wurde im Rahmen der Josefinischen Reformen

Die ab 1652 von Carlo Lurago errichtete Kirche besteht aus einem dreiteiligen Saalraum mit Seitenkapellen, einer unechten Vierung und einem gerade geschlossenen Chor. Die Staffelung vollzieht sich in der Abstufung der einzelnen Räume durch dünne Pilasterschichten. Ebenso fein artikuliert ist die Hervorhebung der Vierung, die mit Doppelpilaster ausgezeichnet ist (Abb. 4.16).

#### **4.3.4 *Architektur als Bedeutungsträger***

Einige Motive in den untersuchten Variantenplänen weisen darauf hin, dass sie mit Verständnis für die sinnbildliche Bedeutung der einzelnen Architekturglieder und Formen eingesetzt worden sind. Die Bedeutungsforschung auf dem Gebiet der Architektur ist ein modernes Konstrukt der Kunstgeschichte, das Anfang der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts durch die Arbeiten Günter Bandmanns über die Ikonologie der mittelalterlichen Architektur ausgelöst wurde.<sup>82</sup> Sie basierte unter anderem auf der althergebrachten Auffassung eines Kirchengebäudes, das „zu einem logisch-funktionalen Spiegel der lebendigen Glieder der Kirche“ wurde.<sup>83</sup>

Diese Methode ist seither auch für die Erforschung der barocken Architektur etabliert worden, nicht zuletzt deswegen, weil sie sich auf die neuzeitlichen Architekturtraktate stützen konnte und mit diesen auch eine theoretische Grundlage schuf.<sup>84</sup> Denn nicht immer gibt es ausreichende Quellen, die die bewusste Nutzung bestimmter Formen für eine beabsichtigte sinnbildliche Wirkung belegen könnten. Bereits Vitruv forderte von einem Architekten, dass er die Bedeutung der einzelnen Ornamente und ihren Ursprung in der Geschichte kennen müsse (Vitruv I, 1).<sup>85</sup> Andererseits wird

---

aufgehoben und 1811–1813 als Lager des Zollamtes genutzt. 2006 wurde der Innenraum zu einem Theater umgebaut. TIBITANZLOVÁ – VÁCHA, 120–121, Abb. 2 und 10.

<sup>82</sup> BANDMANN 1951.

<sup>83</sup> KRUFIT 1995, 38.

<sup>84</sup> FÜRST 2002, 39–54.

<sup>85</sup> Denn ansonsten könnte er – so Vitruv – z. B. die Karyatiden nicht angemessen anwenden.

die wahllose Anwendung von bestimmten Formen zum Gegenstand einer heftigen Kritik, insbesondere um die Mitte des 18. Jahrhunderts. So heißt es z. B. bei Johann Ferdinand Schor:<sup>86</sup>

*„Da nun die Künste auf den Giefffel seynd gestiegen, dahin man sie treiben kann, so werden sie wieder verderben, und in die vorige Barbarey fallen, dieses geschiehet in deme man die schöne Natur nicht nur erreichen, sondern übertreffen will. Weillen man das Alltägliche gewohnet wird, und kein Vergnügen daran mehr empfindet, so suchet man den Geschmack in etwas neuen zu erwecken, man künstlet und überkünstlet sie mit weit gesuchten und abgeschmackten Zierrathen, z. E. Muschl-Werck deren läppischen Schneckeln des gout bone, man affet den einfältigen Zügen der Blinden nach, und dergleichen.“*<sup>87</sup>

Diese Auffassung spiegelt neben dem ästhetisch verstandenen Stilwandel auch die Verachtung der fehlenden Angemessenheit der Formen in Hinsicht auf den beabsichtigten Zweck der Bauten. Johann Ferdinand Schor steht somit in einer langen Tradition, die letztendlich vitruvianische Wurzeln hat:

*„Der Baukünstler muß jeden Gebäude dem Schein geben, zu was es gewiedmet ist, und dieses nicht allein zu denen Gebäuden, die zur Pracht*

---

<sup>86</sup> Das Manuskript mit dem einfachen Titel „Anfangs-Gründen der Bürgerlichen Baukunst oder Architektur“, das um 1750 Schor, damals der zweite Professor an der Ingenieurschule in Prag, aufgesetzt hat, markiert einen Stilumbruch nicht nur in der böhmischen Metropole. Johann Ferdinand Schor gehörte zu der Künstlergeneration, die wie Kilian Ignaz Dientzenhofer über eine herausragende Schulung bei führenden Künstlern des Hochbarocks verfügte und in ihren Werken die Wende zum Spätbarock einschlug. Schor selbst verstand jedoch diese Wende als Ende derjenigen Epoche, an die er zutiefst geglaubt und die er als ideal betrachtet hatte. Diese Verachtung des wachsenden Dekorativismus seiner Zeitgenossen überrascht speziell in Hinsicht auf seine eigene Abstammung aus der berühmten Künstlerfamilie, deren Ruhm sein Onkel Johann Paul Schor, einer der führenden Dekorateure in Rom, begründet hatte. Das Manuskript bietet hierfür eine authentische Erklärung, die seine Auffassung des Geschmacks und seine Verwurzelung in der klassischen Ordnung widerspiegelt.

<sup>87</sup> SCHOR, Fol. 52.



*gewiedmet seynd, sondern auch an denen die zu sonst verächtlichen oder gar zur Straff und Abscheu dienen sollen, alß Kercker und Gefängnissen.“<sup>88</sup>*

Kurzum – die Form bewirkt eine bestimmte Empfindung, sie hat die Macht, sinnbildlich anzudeuten. Als ein *signum* – um die Zeichentheorie Augustins zu benutzen – verweist sie auf etwas anderes.<sup>89</sup> Die Form ist demnach ein Sinnträger, und die Architektur, die aus bestimmten architektonischen Formen zusammengesetzt wird, kann unter Umständen als Bedeutungsträger verstanden werden.

#### *4.3.4.1 Der Säulendachstuhl anstelle einer Tambourkuppel*

So zeigt z. B. die Variantenlösung für die Vierung von SS. Luca e Martina in Rom einen Säulendachstuhl anstelle einer Tambourkuppel, zu der er als eine bautechnisch minderwertigere, dafür aber bedeutungsträchtige Alternative angeboten wird (Fol. 417–418). Der Dachstuhl ist nämlich im Gegensatz zu einer Tambourkuppel baulich weniger aufwendig, hat aber in Bezug auf die übliche Form eines Altarziboriums symbolische Kraft.

Ein Vergleichsbeispiel, in dem die Dachstuhl-Idee zugleich den symbolischen Gehalt des Baus unterstreicht, stellt die Kuppel auf dem Glasberg bei Waldsassen dar, die auf Doppelfolio 273–274 abgebildet ist (Abb. 4.17). Die Wallfahrtskirche wurde zwischen 1682 und 1689 von Georg Dientzenhofer errichtet und verkörpert, dem Patrozinium folgend, den Trinitätsgedanken. Den Kern der Kirche bildet ein gleichseitiges Dreieck, über dem sich ein Säulendachstuhl mit einem Segelgewölbe erhebt.

Auf die Idee der Auszeichnung des Altarraumes durch einen Säulendachstuhl weisen ebenfalls die vier über Eck gestellten Säulen im Chor der Benediktinerklosterkirche Michelfeld in der Oberpfalz, die ab 1690 von Wolfgang Dientzenhofer geplant und gebaut wurde. Das heutige

---

<sup>88</sup> SCHOR, Fol. 32.

<sup>89</sup> WARNCKE 2005, 15.

Flachgewölbe, eine Holzkonstruktion, zeugt allerdings von bautechnischen Problemen, die den Bau der geplanten Kuppel – ganz gleich ob als flache Hängeskuppel oder als Pendentifkuppel – ähnlich wie bei anderen Baustellen dieser Zeit begleiteten (Abb. 4.18).

Das Dientzenhofer-Skizzenbuch bietet außerdem eine weitere Möglichkeit, wie man einen Viersäulenraum einwölben kann. Auf Folio 72 sind zwei antike Bauten abgebildet, die offensichtlich dem dritten Buch Serlios *De la antiquita* entnommen sind. Eine davon stellt das Mausoleo dei Cerceni außerhalb der römischen Mauern dar, in dessen quadratischem Kern vier mit einem umlaufenden Gebälk verbundene Vollsäulen in den Ecken eingestellt sind (Abb. 4.19). Auf diesen ruht über den Schildbögen ein Kreuzgratgewölbe.<sup>90</sup> Laut vielen, so Serlios Behauptung, diente dieser Bau, der sich zu seiner Zeit in ruinösem Zustand befand, ursprünglich als *Sepulchrum* – also als ein Grabmonument. Das genaue Studium antiker Bauten löste in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Bau einer ganzen Reihe von Säulenbaldachin-Bauten aus, von denen Peruzzis Kapelle Ghislandi an der Basilika San Domenico in Bologna ein charakteristisches Beispiel ist.<sup>91</sup> Das Prunkstück in der Architekturgeschichte ist jedoch Michelangelos Sforza-Kapelle, die als Grabkapelle des Kardinals Guido Ascanio Sforza um 1560 an S. Maria Maggiore in Rom errichtet worden ist (Abb. 4.20).

Im Dientzenhofer-Skizzenbuch selbst ist auf Folio 461 die Kathedrale von Bologna abgebildet, die auf Anforderung des Kardinals Gabriele Paleotti ab 1570 komplett umgestaltet wurde.<sup>92</sup> Unter der Leitung von Domenico und Pellegrino Tibaldi erhielt die mittelalterliche Kathedrale im Osten ein neues Presbyterium mit drei Konchen um den quadratischen Kern – die sog.

---

<sup>90</sup> Eine andere Vorstellung von der ursprünglichen Form der Einwölbung hatte Francesco di Giorgio, der San Bernardino bei Urbino, die Begräbniskirche des Herzogs von Urbino, Federico da Montefeltro, um 1482 gebaut hat. Hier tragen die Ecksäulen die Bögen einer tambourlosen Kuppel. FROMMEL 2009, 89–90.

<sup>91</sup> BETTINI 2003, 33–69.

<sup>92</sup> TERRA – THURBER 2011, 165–190.

Capella maggiore, die als Säulenbaldachin durchgestaltet wurde. Dieser ist im Gegensatz zur Sforza-Kapelle mit einem Kreuzgratgewölbe wie bei Serlio und Peruzzi versehen. Der Baldachin-Gedanke gewinnt in diesem Fall eine programmatische Funktion, die Paleottis Ideen der nachtridentinischen systematischen Renovatio des Bistums Bologna entsprach.<sup>93</sup>

Ob man im Dientzenhofer-Skizzenbuch die vorgenommene Korrektur in der Grundrissvariante der römischen Kirche SS. Luca e Martina (Fol. 417–418) in diesem Kontext sehen soll, bleibt unklar. Doch erklärt die symbolische Bedeutung des Säulenbaldachins dessen Gleichstellung mit der Tambourkuppel des römischen Baus, denn im bautechnischen Aufwand lassen sich die beiden Lösungen nicht vergleichen. Wenn man also nach einer Sparlösung suchte, die trotzdem dem architektonischen Anspruch entsprechen sollte, war ein Säulenbaldachin mit einer Flachkuppel eine angemessene Variante. Die Voraussetzung dafür ist aber das Verständnis für die Auffassung der Architektur als Bedeutungsträger.

#### **4.4 Repertoire der Themen**

Die Aufgaben, die die Architekten mit verschiedenen architektonischen Mitteln zu bewältigen suchten, gingen an erster Stelle aus dem Bautypus hervor. Hierfür bot die böhmische, speziell die Prager Architektur des 17. Jahrhunderts ein breites Spektrum architektonischer Themen, die besonders seit dem Zuzug von Giovanni Domenico Orsi erneut von einer typologischen Vielfältigkeit geprägt waren. Nach den zahlreichen Varianten eines tonnengewölbten, von Seitenkapellen begleiteten saalartigen Kirchenraumes mit durchlaufendem Gebälk und einem basilikalen Obergaden kam es in Orsis Bauten zu einer erfrischenden Auflockerung. Der Typus, der in den Jesuitenbauten Carlo Luragos eine eigene Entwicklung durchgemacht hatte, konnte kaum noch mit den vorhandenen Mitteln bereichert werden. Der Weg, der die „bemerkenswerte, nahezu

---

<sup>93</sup> THURBER 1999, 455–474.

uniforme Einheitlichkeit, aber arm an schöpferischen Begabungen“<sup>94</sup> brechen konnte, führte allein über die Rhythmisierung des Raumes.

#### ***4.4.1 Vereinheitlichung verschiedener Raumteile in der Gesamtstruktur***

Als besonders inspirierend dürfte in dieser Hinsicht die von Orsi geplante und seit 1673 von Leopold I. persönlich geförderte Fertigstellung der St. Veits-Kathedrale sein. Wie die Ausgrabungen, alte Pläne und romantisierende Ansichten von Ludwig Kohl (1746–1821) zeigen, war eine ideelle Nachahmung der Vierung der Peterskirche in Rom beabsichtigt (Abb. 4.21 u. 4.22).<sup>95</sup> An die überkuppelte Vierung mit abgeschrägten Ecken sollte vorne und hinten je eine rhythmische Travée ansetzen. Das architektonische Thema, das sich hier ankündigt, ist die Einbettung der Vierung in die Gesamtstruktur. Der Grund dafür ist die Notwendigkeit, verschiedene Raumteile in architektonischen Einklang bringen.

Das wird im Dientzenhofer-Skizzenbuch in mehreren Varianten erprobt, angefangen mit der Variante von Carattis Dominikanerkirche auf der Kleinseite (Fol. 299). Der wechselnde Rhythmus und die Verkettung stellen hierfür geeignete Mittel dar, die durchaus variabel sind – man vergleiche nur die vier subtil abweichenden Varianten auf Folio 315 und 316. Als ein ebenso einflussreicher Prototyp erweist sich in diesem Zusammenhang die Theatinerkirche in München (Fol. 453 rechts), deren innovatives Motiv der Einfassung des Langhauses und der Vierung mittels Schmaltravéen auf Folio 347 rechts getreue Nachahmung fand.

#### ***4.4.2 Akzentuierung verschiedener Raumteile***

Die typologische Vielfältigkeit konnte außerdem noch einen programmatischen Hintergrund haben. Ab den sechziger Jahren begannen neben den Jesuiten auch andere Orden ihre Kirchen zu bauen, und nur selten

---

<sup>94</sup> Zitiert nach Bachmann, in: SWOBODA 1964, 16.

<sup>95</sup> Abbildungen siehe bei VLČEK – HAVLOVÁ 1998, 185–186.

griffen sie auf das reduzierte Jesuitenschema des Kirchenraumes zurück. Sie suchten, ganz im Gegenteil, erbittert nach neuen Möglichkeiten, wie es Orsis Planung für die Prager Kreuzherren am deutlichsten belegt.<sup>96</sup> Die drei Grundrissvarianten sind motivisch sehr verschieden, es verbindet sie nur ein gemeinsames Thema – die Akzentuierung des Langhauses, das nicht mehr monoton durchlaufen, sondern mit unterschiedlichsten Mitteln hervorgehoben und ausgezeichnet werden sollte. Das Skizzenbuch bietet für solche Bereicherung etliche Varianten, die durch ausgeprägten Sinn für eine abgestufte Akzentuierung der Motive gekennzeichnet sind.

Überraschend finden sich dabei einige Entwürfe, die ein aus Oberitalien stammendes Motiv zum Thema haben (Fol. 358 u. 374). Mit zwei weiteren Plänen konnten überdies die wichtigsten Vertreter dieser Ausrichtung auch genauer studiert werden. Spätestens seit Rainaldis Kirche S. Maria in Campitelli, die auf Folio 462 abgebildet ist, lässt sich in der Entwicklung des Longitudinalbaus eine Linie verfolgen, die die *Erweiterung der Langhauswand mit Kapellen und querschiffartigen Erweiterungen* zum Thema hat.<sup>97</sup> Diese Kirche steht aber nicht am Anfang dieser Entwicklung, sie stellt vielmehr einen Höhepunkt dar. Die Tendenz hat ihren Ursprung in der Architektur Norditaliens, wo sie in Giovanni Magentas Kirche S. Salvatore in Bologna<sup>98</sup> (Folio 434) bereits im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts voll entwickelt ist.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Abbildungen siehe bei VLČEK – HAVLOVÁ 1998, 189–190.

<sup>97</sup> In Carlo Rainaldis Werk lässt sich ein großer Einfluss der oberitalienischen Architektur verfolgen, was wohl auf seine lange Mitarbeit mit seinem Vater Girolamo bei zahlreichen Bauten in Oberitalien zurückzuführen ist. WITTKOWER II, 1999, 99. Zitiert nach W. Oechslin, in: OECHSLIN 1973.

<sup>98</sup> WITTKOWER I, 1999, 85.

<sup>99</sup> Die Wurzeln muss man allerdings noch früher suchen, und zwar in der oberitalienischen Architektur vor 1600, die durch die Architektur Pellegrino Tibaldi (1527–1596) geprägt war. So zeigt z. B. sein Projekt für die Wallfahrtskirche in Rho aus dem Jahr 1583 eine auffallend ähnliche Unterteilung des Langhauses in drei Joche, von denen das mittlere länger und von querhausartigen Kapellen begleitet ist. LOTZ 1995, 140–142; OECHSLIN 1973, 276, Abb. 249; SCOTTI 1977, 235–236, Abb. 138.

Diese Inspirationsquelle erweitert unseren Blick auf den Bildungshorizont des Dientzenhofer-Kreises. Sie passt gut zu den venezianischen Vorbildern, die insbesondere in Hinsicht auf die Rhythmisierung des Raumes wirksam waren.

#### **4.4.3 Bayerisch oder böhmisch?**

Die Ausgangsperspektive ist aber weiterhin in der mitteleuropäischen Tradition verankert, und das Hauptthema bleibt dem Longitudinalbau bzw. dem Wandpfeilerraum verpflichtet. Es ist symptomatisch, dass ausgerechnet die Frage nach der Herkunft und regionalen Ausprägung dieser Bauweise nicht eindeutig anhand der Pläne im Skizzenbuch beantwortet werden kann. Die meisten Kirchengrundrisse, deren saalartiges Langhaus von Seitenkapellen begleitet ist, könnten ebenso gut einen „bayerischen“ wie „böhmischen“ Aufriss haben (vgl. Abb. 4.23 u. 4.24). Selbst das einzige Unterscheidungsmerkmal in einer Grundrissdarstellung – nämlich die Form der Wandpfeilerköpfe und ihre Verkleidung von Pilastern – führt nicht immer zu zuverlässigen Ergebnissen.<sup>100</sup> Vergleicht man die Jesuitenkirche in Passau mit der Kirche der Irischen Franziskaner in Prag, so fallen die Unterschiede erstmals auch im Aufriss auf (vgl. Abb. 4.16 u. 4.25). Die Passauer Wandpfeiler sind in Anlehnung an den Prototyp in Dillingen zum „entscheidenden Prägemotiv des Saalraums“<sup>101</sup> geworden, während ihre Stirn in Prag zusammen mit einem durchlaufenden Gebälk zu einer Wandschale geworden sind, die mit einer vorgelegten Pilasterordnung architektonisiert wird. Das Entscheidende – die Belichtung durch einen Obergaden oder über die Außenwand – bleibt dem Grundriss nach unklar. Ob die Scheidarkaden und die Wölbung der Seitenkapellen bzw. der darüber sitzenden Emporen den StICKKAPPENSTIRNEN entsprechen, lässt sich den Grundrissen nicht entnehmen. Es ist demnach eine offene Frage, ob die

---

<sup>100</sup> Am anschaulichsten lässt sich solcher Vergleich an den Klosterkirchen in Broumov (Braunau) und in Michelfeld durchführen.

<sup>101</sup> Zitiert nach SCHÜTZ 2000, 36.

Seitenkapellen in den Hauptraum eingezogen und zu Abseiten werden, oder ob sie als geschlossene Raumeinheiten bleiben und sich den Charakter einer Kapelle bewahren.

So kann man nur anhand von den Parallelen auf den Aufriss rückschließen. Die rechte Grundrisshälfte auf Folio 347 zeigt eine Variation der Theatinerkirche St. Kajetan in München (Abb. 4.11 u. 1.03). Da es zu diesem Entwurf keinen Schnitt gibt, kann man über den Aufbau des Baus nichts Genaueres sagen. Der Vergleich mit der Theatinerkirche lässt daran denken, dass der Wandaufbau ähnlich strukturiert ist: Arkadenwand mit vorgelegter Ordnung, also mit durchlaufendem Gebälk und mit einem Obergaden darüber – das ist letztendlich der Gesù-Typus. Die vorgelegte Ordnung fasst die Öffnungsarkaden zu den Seitenkapellen ein, die somit der Ordnung untergeordnet bleiben.

Die gegenübergestellte Grundrisshälfte auf diesem Folio unterscheidet sich im Aufbau der Seitenkapellen nur in einem Punkt. Die Altäre sind nicht mehr an der Außenwand aufgestellt, sondern an der zum Chor gerichteten Seite der Wandpfeiler, die auf diese Weise „prospekthaft, gleich Kulissenwänden, Richtung Hochaltar gestaffelt sind.“<sup>102</sup> Dies lässt eher an die „bayerische“ Auffassung der Wandpfeiler denken.

Das alles zeigt die Grenzen der Grundrissdarstellung und erklärt die Fähigkeit der Dientzenhofer, die regionalen Baugewohnheiten zu adaptieren. Kein einziger Kirchenbau der Dientzenhofer in der Oberpfalz und in Franken folgt dem böhmischen Typus, obwohl das Skizzenbuch viele böhmische Beispiele enthält, die auf ein genaues Studium dieser Bauweise deuten.

---

<sup>102</sup> Zitiert nach R. Stalla, in: NATTER 2006, 36.

#### **4.4.4 Joch für Joch – der Weg zur böhmischen Wandpfeilerhalle**

Die weitere Entwicklung der Wandpfeilerbauweise zeigt hingegen deutlich, dass man von den Gestaltungsprinzipien, die sich in den Entwürfen des Dientzenhofer-Skizzenbuchs finden, weithin viel profitierte: Bei Folio 390 haben wir die Tendenz zu einer Raumordnung in und nach selbständig gewölbten Raumabschnitten – Jochen – gesehen. Ein vergleichender Blick auf die frühbarocke Kirche Luragos in Komottau und die oben erwähnte Prager Ursulinenkirche Canevalles zeigt die in die Zukunft weisende allgemeine Ausrichtung der Wandpfeilerbauweise. Die Verkettung und Einbettung einzelner Teilabschnitte im rhythmischen Wechsel zu einer reich gegliederten Gesamtstruktur, an die der Entwurf auf Folio 347 links hinzielt, führt dann zu der Raumgliederung der sog. guarinesken Kirchen Böhmens und ebenso zu den sog. böhmischen Ablegern auf bayerischem Boden.<sup>103</sup> Beide Entwürfe, auch wenn sie möglicherweise nicht ausgeführt oder sogar überhaupt nicht beachtet worden sind<sup>104</sup>, zeigen ein ausgeprägtes Interesse an den Fragen, die für die weitere Entwicklung der mitteleuropäischen kirchlichen Barockarchitektur des 18. Jahrhunderts von außerordentlicher Bedeutung geworden sind.

Somit stimme ich mit Ludwig Bosch überein, der nach dem Exkurs zu dem römischen Vorbild der genannten Gruppe der Planzeichnungen – der von Carlo Milanese zu Beginn des 17. Jahrhundert erbauten Kirche SS. Gesù e Maria – zum gleichen Schluss gekommen ist. Die böhmische Architektur des beginnenden 18. Jahrhunderts fußt fest auf der Architektur des 17. Jahrhunderts. Unser Exkurs zu den raumgestaltenden architektonischen Kompositionsweisen ermöglicht überdies auch noch die Erweiterung des Blickes über die böhmischen Grenzen hinaus. Dass die damals hochaktuellen Gliederungsmotive der Theatinerkirche in München – eines Prestigebaues

---

<sup>103</sup> DINKELACKER 1987.

<sup>104</sup> Ludwig Bosch hat richtig dargelegt, dass die querrrechteckige Vierung auf Fol. 347l sowie Fol. 390r, die vom Langhaus nicht abgesetzt ist und somit optisch zu ihm gehört, gewisse Ähnlichkeiten mit der Jesuitenkirche St. Martin in Bamberg (1686–1690 von Georg Dientzenhofer erbaut) beziehungsweise der Bamberger Karmelitenkirche St. Theodor (ab 1692 von Leonhard Dientzenhofer errichtet) zeigt. BOSCH 1954, 194, Anm. 25.



der Wittelsbacher – im Umkreis Luragos rezipiert worden sind, zeigt deutlich, dass wir die gegenseitige Beeinflussung der Bauweise beider Nachbarländer nicht unterschätzen dürfen. Den besten Beweis stellt letztendlich das Dientzenhofer-Skizzenbuch selbst dar, auf dessen Blatt (fol. 453) die beiden Kirchen – die Jesuitenkirche in Komotau und die Theatinerkirche in München – auf einem Doppelgrundriss gegenübergestellt sind.

## **5. KATALOG**

Die Plangruppe der ausgewählten Doppelgrundrisse habe ich in einem Katalog analysiert und in vier Hauptgruppen eingeteilt, die sich nach Zeichnungstechnik und Papiersorte unterscheiden. Eine komplette Darstellung aller Pläne bleibt wünschenswert und könnte im Rahmen einer Ausstellung so, wie es bei den Auer Lehrgängen der Fall war, stattfinden.

## 5.1 GRUPPE A

Die größte und zeichnerisch am präzisesten durchgeführte Gruppe der Blätter ist mit einem Wasserzeichen der Hammer Wassermühle mit dem großformatigen Adlerwappen, über dem eine Krone mit der Inschrift 1673 schwebt, versehen.<sup>105</sup> Die Linien sind vorgeritzt, wie es auch bei anderen Gruppen charakteristisch ist. Eine Gruppe der Pläne ist schraffiert, eine andere laviert. Die dichte und feine Schraffur ist sehr sorgfältig und zieht nicht über den Umriss. Die Umrisse sind sicher in ihrer Ausführung. Insgesamt sieben Grundrisse nehmen jeweils zwei Seiten ein, sechs davon stellen römische Kirchen dar, die höchstwahrscheinlich vom 1684 publizierten Stichwerk *Insignium Romae templorum* aus dem Verlag Giovanni Giacomos de Rossi übernommen worden sind. Auf Folio 311–312 ist zusätzlich ein Aufriss gezeichnet, der zur rechten Grundrisshälfte gehört. Zu diesem Grundriss gibt es eine rötlich lavierte Kopie, jedoch ohne Aufrisszeichnung. Auf insgesamt drei Blättern werden Kirchen in Form von Zentralräumen dargestellt, die grün oder gelblich laviert sind. Zusammen mit zwei weiteren lavierten Grundrissen sind diese mit Leonhards Namen gekennzeichnet, in der Form Lenhart.

### 5.1.1 Fol. 311–312 u. 437–438 (S. Andrea della Valle)

Die beiden Folios geben den gleichen Doppelgrundriss wieder, dessen linke Hälfte eine Abwandlung der Theatinerkirche S. Andrea della Valle in Rom darstellt. Während die Zeichnung auf Folio 311–312, wie die anderen Pläne dieser Gruppe, feine Schraffuren aufweist, ist die auf Folio 437–438 hellrot laviert und auf der linken Hälfte mit dem Name „Lenhart“ versehen. Die rechte Hälfte auf Folio 311–312 hat dagegen einen Aufriss. Dieser lässt auf eine mit Emporen ausgestattete Variante schließen, die nicht mehr als Saalkirche mit Abseiten, sondern als dreischiffige Pfeilerbasilika mit Seitenkapellen konzipiert ist. Die Verwendung von oktogonalen Kuppeln

---

<sup>105</sup> ZUMAN 1926–1927, 447, Tab. CXLIV 1a).

anstelle von Ovalekuppeln folgt einem bereits bei anderen Plänen eingeschlagenen Weg. Besonders aufwendig sollte bei dieser Variante der äußere Chorprospekt werden – die Chorapside ist von zwei Ecktürmen eingefasst. Diese Lösung, für Rom ganz untypisch, lässt sich in der oberitalienischen Architektur ab der Mitte des 16. Jahrhunderts verfolgen (z. B. beim urspr. Plan für S. Maria di Carignano in Genua oder bei der Wallfahrtskirche Madonna di Vico bei Mondovi).

Die römische Kirche S. Andrea della Valle entstand ab 1591 als Konkurrenzbau zu Il Gesù, dessen Typus sie zwar folgte, aber mit einigen Kunstgriffen ihm auch gleichzeitig bewusst entgegnete. Gestiftet von Kardinal Alfonso Gesualdo wurde das Langhaus nach Plänen Giacomo della Porta und Francesco Grimaldis bis 1599 gebaut, während das Querhaus mit der Vierungskuppel und der Chor erst von Carlo Maderno unter dem neuen Stifter, Alessandro Peretti Kardinal von Montalto, ab 1608 weitergeführt wurden.<sup>106</sup> Die Fassade wurde erst in den sechziger Jahren von Carlo Rainaldi vollendet.<sup>107</sup> Der Hauptunterschied zu Il Gesù liegt in der Raumproportion, die in S. Andrea viel steiler ausfällt. Dies liegt nicht nur an den realen Maßstäben, sondern wird auch durch zwei Motive zusätzlich betont. Zum einen werden hier geschichtete Pilaster mit den Gewölbegurten über das verkröpfte Gebälk verbunden und der vertikale Zug dadurch verstärkt. Zweitens werden die Seitenkapellen optisch mit dem Hauptraum verbunden, da sie sich zu diesem mit breiten und hohen Arkaden öffnen, ganz im Gegensatz zu den dunklen Öffnungen in Il Gesù.

Die dargestellte Abwandlung von S. Andrea auf beiden Blätter unterscheidet sich vom Vorbild, wie so oft, neben der Fassadengestaltung

---

<sup>106</sup> Hier sei auf die Stichfolge von Valérien Regnard hingewiesen, die von Francesco Peretti, Kardinal Montalto, dem Neffen von Alessandro Peretti, bestellt und 1650 von F. Collignon publiziert worden ist. Hier ist die Kirche gleich nach dem Petersdom sehr aufwendig präsentiert. Dieses Werk, das als „*Praecipua urbis Romanae templa*“ bekannt war, wurde erst durch die Neuauflage von 1683 durch Giovanni Giacomo de Rossi als „*Insignium Romae templorum*“ weit über die Grenzen Italiens hinaus verbreitet.

<sup>107</sup> LOTZ 1995, 122–123; WITTKOWER I, 1999, 15 u. 75, II, 104; GRUNDMANN 1997, 189–190.

vor allem durch das Motiv, das S. Andrea mit Il Gesù verbindet – nämlich den Zentralraumcharakter der Vierung. Hier wie dort wird die Vierung nicht nur von den Querarmen, sondern auch durch die Schmaltravéen auf der Längsachse eingefasst. Den drei großen Arkaden zu den leicht längsoblonden Seitenkapellen folgt eine niedrige Öffnung, die zu einer zentral angelegten, mit einer kreisrunden Kuppel gewölbten Kapelle führt. Die Gruppierung der vier kleinen „Zentren“ um die Vierungskuppel im Quincunx-System, die vor allem im Grundriss deutlich wird, ist zwar aufgegriffen, schließt sich aber im Unterschied zum römischen Bau den Nebenkapellen an. Die Gruppierung kommt z. B. auch in der linken Variante auf Folio 449–450 in bewusster Anlehnung an die Variante zu S. Andrea vor. Somit rückt die dargestellte Abwandlung nur in den Rang eines S. Andrea verwandten Typus, dem die großen Ordens- und Klosterkirchen seit Il Gesù folgten (S. Andrea della Valle, S. Ignazio...).

### 5.1.2 *Fol. 333–334 (SS. Ambrogio e Carlo al Corso)*

Auf dem Doppelgrundriss ist rechts die römische Kirche SS. Ambrogio e Carlo al Corso abgebildet, die links sehr verhalten variiert wird. Die Kirche stellt mit ihrem Umgangschor eine Rarität innerhalb der römischen Barockarchitektur dar. Sie wurde als lombardische Nationalkirche erbaut und dem Mailänder Heiligen Ambrosius und dem erst seit kurzem heiliggesprochenen Erzbischof Karl Borromäus geweiht. Der Bau wurde 1612 nach Plänen von Onorio Longhi angefangen und nach seinem Tod 1619 von seinem Sohn Martino weitergebaut.<sup>108</sup>

Vom Typus her schließt sich dieser Bau den großen dreischiffigen Pfeilerbasiliken mit Querhaus und überkuppelter Vierung an, wie ihn S. Giovanni dei Fiorentini sowie die ebenfalls von Martino Longhi umgestaltete Kirche S. Maria in Vallicella vertreten. Der spektakuläre

---

<sup>108</sup> Für die Tambourkuppel ist wohl Pietro da Cortona verantwortlich, während die Fassade erst in den achtziger Jahren nach neuen Plänen von Luigi Omodeis vollendet wurde. GRUNDMANN 1997, 198.

Umgang kommt zwar im Innenraum nicht besonders zur Geltung, da die Arkaden von Orgeleinbauten sowie dem Hauptaltar für den Blick verstellt sind. Von außen aber bietet sich dem Blick ein stattlicher Chorprospekt dar, der zu den monumentalsten urbanistischen Leistungen in Rom gezählt werden kann. Der Umgang ist mit einer Reihe von Gurtbögen und trapezförmigen flachen Einzelgewölben eingewölbt.

Auf unserem Plan ist der Umgang in beiden Varianten mit sieben flachen Arkadennischen innerhalb des Wandzylinders ausgestattet, die die Umfassungswand rhythmisieren. Gegenüber der Apsisarkade erscheint ein schmaler Wandabschnitt, der die Funktion eines eingezogenen Umgangswandpfeilers hat. Dieses Motiv führt in der Gewölbezone zu einer Besonderheit, die an die Parlerarchitektur des 14. Jahrhunderts, nämlich an den Chorumgang in Kolin, erinnert: Es entsteht eine abwechselnde Reihe von Drei- und Vierstrahlen, die der Gewölbeform auf Folio 290 entsprechen. Ein ebenfalls mittelalterlich anmutendes Motiv kommt in der verkleinerten Kopie auf Folio 422 vor, wo die ersten zwei Seitenschiffsjoche mit einer sternartigen Figur gewölbt sind. Da die eigentliche Gewölbeform dank dem Stich in Rossis „Insignium Romae templorum“ bekannt war und der Zeichner sie demnach vor Augen gehabt haben muss, ist eine andere Erklärung zu erwägen: Der Umgangchor galt zu dieser Zeit als veraltet und konnte als Identifikationsmotiv einer gotischen Architektur gehalten werden, für die eine Rippenfiguration die angemessene Wölbung war. Dies könnte die Abweichung von dem Vorbild und seiner publizierten Form erklären.

Die linke Variante weicht ansonsten vom Vorbild in drei Punkten ab: Der Chor ist um ein Joch länger, und das Langhaus hat eine Doppelturmfassade. Darüber hinaus ist in den Seitenschiffen die Betonung von den Kapellen auf die Seitenschiffsjoche verlegt. Während diese beim Original als Durchgang bzw. als Vorraum zu den überkuppelten Zentralräumen der Kapellen wirken, werden sie auf unserem Plan durch eine Pendentifkuppel aufgewertet und die anschließenden Kapellen zu tonnengewölbten Abseiten umgewandelt. Das so entstandene Muster kommt

auf Folio 377–378 nochmals vor, wo dasselbe Motiv erprobt wird (dort jedoch mit dem Ziel, eine mit Emporen ausgestattete Variante zu entwickeln). Die Umwandlung, die sich hier abspielt, ist vielleicht darauf ausgerichtet, den Längsbau symmetrisch abzustufen bzw. zu staffeln, ganz im Sinne der allgemeinen Tendenz zur Steigerung.

### 5.1.3 Fol. 413-414 (*S. Agnese in Agone*)

Auf Folio 413-414 wird die römische Kirche S. Agnese in Agone an der Piazza Navona variiert, die Papst Innozenz X. Pamfili ab 1652 als seine eigene Grabkirche errichten ließ. Obwohl sie zum Ort der Auseinandersetzung von zwei beim Bau beteiligten Architekten wurde, stellt sie dank ihrer Vollkommenheit einen der Höhepunkte der Barockarchitektur Roms dar. Dies mag vielleicht der Grund sein, dass es sich in beiden Hälften statt eines Korrekturvorschlags um reine Varianten spielerischer Art handelt. Links ist auf den Hauptachsen der zentrale Raum um selbständige Nebenräume erweitert, rechts wird der ovale Kern der Türme aufgegriffen, und die Türme sind aus der Fassade losgelöst und zu einem Einzelmotiv weitergeführt. Was also bei dem Vorbild auf eine glückliche Weise zu einer einzigartigen Synthese geführt worden war, zerfällt auf den Plänen in Einzelmotive. Der Gesamteindruck hat etwas künstlich Erzwungenes, so als würde dabei eine Aufgabe erfüllt, die keinen tieferen Sinn hätte als eine Variante zu entwerfen.

S. Agnese wurde von Carlo Rainaldi, nachdem sich sein Vater Girolamo von der Planung zurückgezogen hatte, als überkuppelter Zentralbau mit einer Doppelturmfassade angelegt. Als der Rohbau bis zu den Pfeilernischen fertig war, wurde Rainaldi durch Borromini ersetzt, der vorher den Bau heftig kritisiert hatte. Auf ihn gehen die Fassadengestaltung sowie einige Eingriffe im Innenraum zurück.<sup>109</sup> Dieser ist als ungleichseitiges Oktogon mit vier tonnengewölbten Kreuzarmen gebildet.

---

<sup>109</sup> WITTKOWER II, 1999, 50–53; GRUNDMANN 1997, 224–226.

Bekrönt wird das Oktogon durch eine steile Tambourkuppel. Sie ruht auf vier Säulenarkaden, deren Säulen Borromini nahezu frei vor die Vierungsschrägen stellte, abweichend vom Rainaldis Konzept, der sie stehend in einer Mauernische vorgesehen hatte. Die Säulen verleihen der Struktur des ganzen Raumes eine Lockerheit, die in starkem Kontrast zum umlaufenden Gebälk steht, das wie ein fester Ringanker den Innenraum zusammenhält. In den Querarmen wird dieser Kontrast noch deutlicher: Das Gebälkstück scheint frei in der Luft zu hängen, da sich hinter ihm der tonnengewölbe Kreuzarm in eine niedrigere, mit einer Halblaterne belichtete Apside öffnet. Über dem Gebälk selbst sitzt ein Bogenfenster, das die Pendentifzone von allen vier Seiten hell belichtet. Das optische Spiel mit dem Licht sowie der Kontrast zwischen lockerem Gefüge und fester Ordnung verleiht dem Innenraum eine spannungsvolle Atmosphäre, die sich schon in der Fassadengestaltung ankündigt.

Dies alles, speziell aber das charakteristische Motiv der theatralisch inszenierten Nebenaltäre in den Kreuzarmen ist eigentlich nur an Ort und Stelle erlebbar, denn auf dem Grundriss sieht man lediglich einfache Apsiden, die außerdem noch im Vergleich zu dem gewaltigen Oktogon gering und unterdimensioniert sind und entweder wie enge Schluchten oder wie einfache Wandnischen, gleich denen an den Schrägen in der Mitte, anmuten. Gestochen findet sich der Querschnitt von St. Agnese, bei dem die Konstruktion der Kreuzarme zu sehen ist, erst in dem 1684 bei G. G. De Rossi herausgegebenem Stichwerk Joachim Sandrarts *Insignium Romae Templorum Prospectus Exteriores et Interiores*. Ohne das charakteristische Motiv zu wiederholen – oder zu kennen –, bleibt dem Zeichner, der sich um eine Variante bemüht, nur eine einzige Möglichkeit, den Abschluss der Kreuzarme angemessen zu betonen, nämlich sie in selbständige Einzelräume zu öffnen. Dies tat ja letztendlich auch der Autor der linken Variante auf dem Folio: An die wenig tiefen Kreuzarme schließt sich jeweils ein mit einer querovalen Pendentifkuppel gewölbter rechteckiger Raum mit abgeschrägten Ecken an. Während für die Altäre somit zu eigenen Sanktuarien geworden sind, wurden die Kreuzarme zu Verbindungstraveén. Diese Lösung erinnert



z. B. an die Chorlösung in der Kreuzherrenkirche in Prag, wo sich an den kreuzförmigen, mit einer längsovalen Tambourkuppel versehenen Hauptraum ein mit einer Pendentifkuppel gewölbtes Presbyterium anschließt.

#### **5.1.4 Fol. 417-418 (SS. Luca e Martina)**

Beide Grundrisshälften geben einen überkuppelten Zentralbau über dem Grundriss eines leicht gestreckten Griechischen Kreuzes mit halbkreisförmigen Apsiden an allen vier Seiten wieder. Die rechte Hälfte wurde anhand der charakteristischen Wandstruktur der Apsiden mit eingestellten Vollsäulen mit der römischen Kirche SS. Luca e Martina identifiziert, deren Raumtypus in der Tat in beiden Hälften variiert wurde. Das Hauptthema des Variierens ist hier die Vorbereitung der Kuppel. Diese wird links, dem Vorbild folgend, über Pendentifs von vier mächtigen Pfeilerarkaden, denen Säulenarkaden mit insgesamt acht Vollsäulen eingestellt sind, getragen, während sie rechts über vier Arkaden auf insgesamt nur vier Vollsäulen schwebt. Der Kuppelraum wird dadurch – und das ist das Entscheidende – zu einem Baldachin, der als Würdemotiv den Kuppelraum hervorhebt. Auffällig ist dabei, dass sich gerade diese Lösung, die vom Vorbild deutlich abweicht, paradoxerweise in der Hälfte befindet, die mit ihrer charakteristischen Wandgliederung dem Vorbild eher entspricht. So hat es ganz den Anschein, dass mit der Korrektur das architektonische Hauptthema des Vorbildes, die Veranschaulichung der Mehrschaligkeit, konsequent weiterentwickelt werden sollte. Zugleich wird hier ein Motiv erprobt, das zwar in der Architekturgeschichte selten vorkommt, so z. B. in Michelangelos Sforza-Kapelle, in der Altararchitektur als Ziborium aber durchaus verbreitet war.

SS. Luca e Martina ist das Hauptwerk von Pietro da Cortona, der sich hiermit an die Seite der führenden Architekten des römischen Hochbarocks, Bernini und Borromini, gestellt hat. Zunächst hat Cortona eine bescheidene Umgestaltung der bestehenden Unterkirche zur eigenen Grabkapelle geplant.

Zwischen 1634 und 1650 erwuchs jedoch an der Stelle der Auffindung von Reliquien der Hl. Martina ein aufwendiger Neubau.<sup>110</sup> Dieser ist, wie oben angedeutet, als ein leicht gestreckter überkuppelter Zentralraum angelegt, der sich durch extreme Plastizität auszeichnet. Bedingt ist diese Wirkung, die den Innenraum wie auch die Fassade bestimmt, durch den mehrschichtigen Aufbau der Wandstruktur, die von eingestellten Kolonnaden geprägt ist. Somit entsteht ein fein artikuliertes Relief von abgestuften Pilastern und Säulen, das in der Gewölbezone eine Entsprechung in der Gurtbogengestaltung findet. Alles zusammen bildet sich ein sehr plastisches Gerüst aus, dem die Wandschicht deutlich hinterlegt ist. Dieses System wird einzig im Kuppelbereich unterbrochen, wo die Wand an den Schrägen zwischen den beiden Vierungsarkaden hervortritt.

Diese Stelle ist aus der Sicht der Mehrschaligkeit zwar verständlich, doch erscheint die umgekehrte Wertschätzung der Wandschicht gegenüber dem plastischen Gerüst als inkonsequent – und das zugleich an der aus baukünstlerischer Sicht prominentesten Stelle überhaupt! Gerade diese Unstimmigkeit könnte den Zeichner zu einer Korrektur angeregt haben. Statt einer Tambourkuppel sah er hier einen eingestellten Säulendachstuhl vor, bei dem mit einer flachen Hängekuppel zu rechnen ist. Der Dachstuhl ist zwar im Gegensatz zu einer Tambourkuppel baulich weniger aufwendig, hat aber in Betracht der üblichen Form eines Altarziboriums symbolische Kraft.

Die linke Grundrisshälfte ist noch in anderer Hinsicht aufwendiger, auch gegenüber dem Vorbild, dem sie nur als Bautypus entspricht. Es fehlen, wie vorbemerkt, die eingestellten Kolonnaden. In den Winkeln der Kreuzarme befinden sich zentrale Kapellen, deren Form die Choranlage von Il Redentore variieren (vgl. Fol. 386). Für ihre Gliederung werden Dreiviertelsäulen eingesetzt, einmal im Innenraum, das andere Mal am Außenbau.

---

<sup>110</sup> WITTKOWER II, 1999, 65–71; GRUNDMANN 1997, 207–208.

### **5.1.5 Fol. 315**

Auf Blatt 314–317 sind zwei halbierte Grundrisse (Fol. 315 u. 316) abgebildet, die untereinander den gleichen Bautypus zum Thema haben: die Grundfigur des lateinischen Kreuzes. Es handelt sich in allen vier Varianten um einen tonnengewölbten Saalraum mit begleitenden Seitenkapellen und einer überkuppelten Vierung mit Querhaus.

Auf Folio 315 haben beide Varianten eine Doppelturmfassade, und das Langhaus besteht aus zwei Hauptjochen. Rechts sind in rhythmischem Wechsel insgesamt drei schmale Joche zwischengeschaltet. Die Wandform setzt demnach auf das Motiv der rhythmischen Travée. Die Abseiten der Schmaljoche sind fast quadratische Räume, über denen sich Emporen befinden. Zu diesen hinauf führt jeweils eine Wendeltreppe, die darauf schließen lässt, dass die Emporen nicht untereinander verbunden sind. Dieses Motiv kommt wiederholt vor, z. B. auf Folio 316 und 386. Die mit einer Kuppel ausgestattete Vierung ist, dem Gesù-Konzept folgend, in beiden Grundrisshälften durch kurze Querarme sowie durch Schmaljoche am Ende des Langhauses und am Anfang des Chores zum Griechischen Kreuz erweitert. Die Vierung hat links abgeschrägte Ecken mit halbrunden Nischen, wodurch der Zentralraumcharakter der Vierung noch unterstrichen wird. Rechts wird sie dagegen in die rhythmische Abfolge von breiten und schmalen Abschnitten im Langhaus einbezogen, wodurch die beiden Teile verkettet werden. Links kommt ein gerader Chorabschluss, rechts eine Chorapsis hinzu.

### **5.1.6 Fol. 316**

Die beiden Grundrissvarianten auf Folio 316 können als Fortentwicklung der Varianten auf dem gegenüberliegenden Folio betrachtet werden. Beiden liegt die rechte Variante auf Folio 315 zugrunde, die mit wenigen Abwandlungen von der rechten Variante auf Folio 316 aufgegriffen wird.

Gezeichnet ist in beiden Fällen ein rhythmisierter tonnengewölbter Saalraum mit Seitenkapellen und Emporen dazwischen, einem Querhaus und

einer überkuppelten Vierung. Das Hauptthema hier ist die Situierung der Vierung. Rechts wird sie, der linken Variante auf Folio 315 folgend, in den Ecken abgeschrägt und ans Ende des Langhauses gestellt. Durch die Erweiterung zum Griechischen Kreuz wird sie zwar zentralisiert, doch dank der verbindenden Schmaltravée vor der Vierung in die rhythmische Abfolge eingeordnet.

Links passt sich die Vierung dem Langhaus an, indem sie um eine Travée in das Langhaus geschoben wird. Die Ecken sind auch nicht mehr abgeschrägt, und es wurde sogar die Einwölbung mit einem Kreuzgewölbe, als Alternative zu einer Kuppel, erwogen. Hiermit würde die Vierung nur durch ihre größere Dimension und durch Staffelung der Gurtbögen vom übrigen Langhaus abgehoben und hätte für den Raumprospekt vom Eingang her eine geringere optische Bedeutung. Seitlich weitet sich der Blick in die mit einer Apsis geschlossenen Querarme. Der Prospekt entwickelt sich demnach auf der Längsachse und staffelt sich zugleich in Richtung Chor, der aus zweimal eingezogenen und abgestuften Jochen besteht, bis er mit einer Apsis geschlossen wird. Die Kapelle am Chor stellt eine weitere Variante von Konchenfiguren dar, die öfters vorkommt (vgl. Fol. 417–418 links).

Eine vereinfachte Version dieser Varianten bietet Folio 350 an.

#### **5.1.7 Fol. 349**

Die vorliegenden Varianten haben ein gemeinsames Thema: die Verbindung eines Zentralbaus mit dem Langhaus. Die Gewichtung dieser Raumteile untereinander hat sich allerdings im Vergleich zu Folio 315 und 316 verlagert. Auf Folio 349 wird dem durch Seitenkonchen erweiterten überkuppelten Zentralbau ein kurzes Langhaus angefügt. Dieses besteht aus zwei Travéen und hat eine vorgeblendete Zweiturmfassade. Links wird es von zwei Seitenkapellen begleitet, rechts sind die anschließenden Räume abgetrennt.

Der Kuppelraum, St. Peter in Rom folgend, ist durch Abschrägung der Ecken soweit vergrößert, dass er sich der Langhausbreite nicht anfügt und im Durchmesser den des Saalraumes übertrifft. Links reicht er sogar bis zur Außenkante des Langhauses. Dies ist etwas Anderes als eine Vierung. Die Lösung hat Vorstufen in Kirchen Italiens (z. B. den Domen in Florenz und Pavia oder S. Petronio in Bologna) oder Bramantes Kuppelraum von S. Maria delle Grazie in Mailand. Gemeint ist jedoch St. Peter. Die Pfeiler mit ihren großen halbrunden Nischen, in die hier Altäre gestellt sind, entsprechen ebenso wie die drei Konchen, mit denen Chor und Querhausarme schließen, dem römischen Prägebau. Die beiden Varianten auf dem Folio unterscheiden sich lediglich in den Kreuzarmen. Links ist der Konche eine schmale Travée mit einem Pilasterpaar und einer dazwischen liegenden Nische vorgeschaltet. Rechts kommt zu den eng gestellten Doppelpilastern eine breite Travée hinzu, von denen die eine dem Langhaus, die andere dem Chor zugehört. Hiermit wird der Kuppelraum rechts in die Gesamtfigur eingegliedert, während er links als etwas Eigenes vom Langhaus abgesetzt bleibt.

#### **5.1.8 Fol. 350**

Auf dem Folio ist ein kurzer Saalraum mit zwei Seitenkapellen, einem Querhaus und einem eingezogenen Chor mit abschließender Chorapsis wiedergegeben. Links ist eine Fassade mit Doppeltürmen geplant,<sup>111</sup> rechts mit einem Mittelrisalit. Die linke Variante ist reich gegliedert, die rechte demgegenüber sehr verhalten. Die Gliederung und ihre Reihung sind als Mittel zur Vereinheitlichung des Raumes genutzt, die hier als Hauptthema geübt wird.

Der Innenraum links ist durch die rhythmische Abfolge von schmalen und breiten Travéen bestimmt, die konsequent alle Bauteile prägt. Die Schmaltravéen sind auf Doppelpilaster mit halbrunder Nische reduziert. Sie

---

<sup>111</sup> Der Turm ist durch ein Papierschaden nur von Hälfte sichtbar.

alternieren mit den breiten Travéen, denen auch die Vierung zuzurechnen ist. Sie passt sich nämlich ihnen an, indem sie nur ein weiteres queroblonges Joch darstellt, das allein durch seine größere Tiefe hervorgehoben wird.<sup>112</sup> Die anschließenden Kreuzarme bestehen wieder aus einer schmalen Travée, die sich denen im Langhaus durch die Nische zwischen den Pilastern angleicht. Das Nischenmotiv setzt sich in den Konchen fort, mit denen die Kreuzarme schließen. Das gleiche Gliederungssystem folgt im Chor, der aus einem dreigeteilten fast quadratischen Abschnitt und einer Apsis besteht. Die Gliederung durch das Pilasterpaar mit eingestellter Nische zieht sich um den ganzen Innenraum herum und sorgt für die optische Vereinheitlichung des rhythmisierten Raumes.

Die rechte Variante setzt auf einen entgegengesetzten Raumeindruck. Auffallend ist das Fehlen von Gurtbögen im Langhaus sowie im Chor, die den Doppelpilastern entsprechen würden. Die Stichkappentonne gewinnt somit an zusammenfassender Wirkung, die das Langhaus zum Einheitsraum macht und ihm eine klare Großform gibt. Diese steht im Kontrast zur Vierung, die in den Ecken abgeschrägt und mit einer Kuppel (Tambour- oder Pendentifkuppel ?) ausgestattet ist.

Hiermit ergibt sich ein ähnliches Variantenpaar wie auf Folio 386, auf dem Palladios II Redentore ebenfalls eine konsequent gegliederte Variante gegenübergestellt wird.

#### **5.1.9 Fol. 357**

Folio 357 weist keine typischen Merkmale der Variantenpläne auf und entwickelt vielmehr einzelne Motive der anderen Pläne. Die linke Grundrisshälfte auf diesem Folio scheint vielmehr dem Grundriss der linken Variante auf Folio 350 zu folgen und dessen Langhaus um ein Travée zu

---

<sup>112</sup> Die gezeichnete Wölbform der Vierung entspricht einem Kreuzgewölbe, denkbar wäre an dieser Stelle eher eine böhmische Kappe, die zu dieser Zeit häufig vorkommt.

verlängern. Die rechte Hälfte bleibt dem zweiteiligen Langhaus des Vorbilds treu, die Abseiten werden aber in echte Seitenkapellen umgewandelt.

## 5.2 GRUPPE B

Eine weitere Gruppe bilden sieben Blätter mit dem zweiteiligen Wasserzeichen der Benser Wassermühle, das aus dem Adlerwappen und einem kleinem B mit Krone besteht.<sup>113</sup> Die Linien sind wieder vorgeritzt, wie es auch für die anderen Gruppen charakteristisch ist. Die dichte Schraffur zieht sich oft über den Umriss hinüber oder sie füllt ihn nicht aus. Die Umrisse sind sehr kräftig und sicher in ihrer Ausführung. Zwei von insgesamt elf Grundrissen nehmen zwei Folios ein, ein Grundriss ist nur als Einzelblatt erhalten, und zwei sind verkleinerte Kopien nach den Grundrissen auf den Folios 333–334 und 417–418. Alle zusammen sind mit Leonhards Namen bezeichnet, allerdings in verschiedenen Schreibweisen. Auf Folio 377–378 ist zusätzlich noch ein Aufriss dargestellt, der zu der rechten Grundrisshälfte gehört. Dieses Blatt ist als „Pulchrum Vestigium“ bezeichnet und mit der Notiz „eine solche Faciata habe schon“ versehen.

### 5.2.1 *Fol. 347*

Dass die sorgfältige Raumgliederung ein prägendes Leitmotiv der architektonischen Komposition dieser Zeit war, belegt mit Folio 347 ein weiterer Plan. Die rechte Grundrissvariante zeigt, wie auch sonst so oft im Skizzenbuch, einen ähnlichen Raumtypus, nämlich einen Wandpfeilerbau mit Abseiten und einer fast quadratischen Vierung mit kurzen Querarmen. Ob es sich um eine bestehende Kirche handelt, bleibt auch in diesem Fall unklar. Sicher ist jedoch, dass hier zwei hochaktuelle Motive der damaligen Barockarchitektur aufgegriffen sind: die Einfassung des Langhauses durch zwei Schmaltravéen und die Ausbildung der Vierung zur Kreuzform. Diese Motive wurden von zwei Musterbauten übernommen und zur Synthese gebracht. Diese macht das eigentliche Thema des Entwurfes aus. Der Initialbau war die römische Mutterkirche der Jesuiten, Il Gesù, von Giacomo Barozzi da Vignola nach 1568 erbaut. Hier wurde die mit einer

---

<sup>113</sup> ZUMAN 1926–1927, 444, Tab. CXXXVI 4a), 4b).



Tambourkuppel überhöhte Vierung an allen vier Seiten durch eine Schmaltravée erweitert und so zu einem Kreuzbau umgeformt.<sup>114</sup> Dieses Motiv wurde etwa 100 Jahre später von Agostino Barelli in München beim Bau der dortigen Theatinerkirche aufgegriffen.<sup>115</sup> Er setzte im Langhaus jedoch die römische Schmaltravée, die sich bei Il Gesù nur zwischen dem Kuppelraum und den drei Langhaustravéen befindet, auch an die Eingangsseite. Das Baukonzept von Il Gesù wurde somit verändert, weil die Konzentration jetzt mehr auf dem Langhaus als auf der Vierung liegt. Beide Motive: die Vierung als Kreuzbau und die Schmaltravée an der Eingangsseite, greift auch der Autor dieses Entwurfs auf. Das Langhaus ist zwischen den beiden Schmaltravéen eingefasst; die Vierung als ein kreuzförmiger Zentralbau gestaltet. Die Idee ist insofern konsequent weitergeführt, als die beiden Travéen, die den Kuppelraum auf der Längsachse einfassen, identisch und gleichzeitig deutlich schmaler als die des Langhauses sind. Die Vierung ist somit auf beiden Achsen symmetrisch und zugleich kräftig rhythmisiert. Durch die deutliche Abstufung in der Tiefe von den Schmaltravéen zu den Langhaustravéen wird auch die Vierung klar herausgehoben. Im Unterschied zu München, wo das Langhaus in sich geschlossen und von der Vierung abgesetzt bleibt (auch wegen der Tambourkuppel), wird in dem Entwurf die Einheit der beiden Teile – des Langhauses und der Vierung – durch die Rhythmisierung beibehalten. Die Schmaltravée vor dem Kuppelraum gehört zum Langhaus ebenso wie zur Vierung und wird zu einem Verbindungsstück. Die einzelnen Raumglieder werden dadurch verkettet; die ganze Raumordnung gewinnt einen synthetisch zusammenhängenden und geordneten Gesamteindruck.

### 5.2.2 Fol. 380 (*Serlio + Il Redentore*)

Die beiden Grundrisshälften folgen dem gleichen Typus, der aus einem dreiteiligen saalartigen Langhaus mit Abseiten, einer Vierung und einem

---

<sup>114</sup> GRUNDMANN 1997, 172–174.

<sup>115</sup> SCHÜTZ 2000, 67–68.

eingezogenen Chor besteht. Die Vierung ist rechts als ein reiner Kreuzbau mit Kuppel angelegt, während sie links zusätzlich abgeschrägte Ecken und vor allem Querarme in Form von jeweils einem Zentralraum hat. Die Querarme sind als Trikonchos um ein quadratisches, mit einem Sterngewölbe gewölbtes Joch angelegt, wobei der ganze Trikonchos einer halbrunden Konche einbeschrieben ist.<sup>116</sup> Die Konchen bilden nach außen zusammen einen trikonchalen Chor aus und sind untereinander mit einem kreisförmigen Umgang verbunden. Ob dieser als ein niedriger Verbindungstrakt zu deuten ist, bleibt dem Grundriss nach unklar. Nach der Lisenengliederung der Außenwände zu schließen, die über die Anschlusswinkel weitergeht, ist das Verbindungsstück wohl eher gleich hoch wie die Konchen zu denken, vergleichbar Westerndorf am Wasen, wo in eine große Rotunde ebenso ein kreuzförmiger Zentralraum eingestellt ist. Die entstandenen Resträume in den Zwickeln auf diesem Folio dienen als Nebenräume mit Emporen oder als Sakristei mit dem Treppeneinsatz zur Kanzel.

Die Außenwände auf Folio 380 sind mit einer Reihe halbkreisförmiger Nischen versehen, die im Langhaus paarweise jeder konchenförmigen Abseite entsprechen. Dieses Motiv erinnert stark an einen Kirchenentwurf in Serlios 1575 in Frankfurt am Main veröffentlichten VII. Buch, wo die Außennischen aber *per li quali le cappelle prenderanno la luce, e li nichy faranno ornamento di fuori* angebracht sind. Außerdem reduzieren sie die Mauerstärke. Die Innennischen bilden aus den Mauerresten eine Art Wandpfeiler aus. An Serlio's Entwurf einer Kirche im vierten Kapitel des fünften Buches von 1547 orientiert sich offensichtlich auch die Gestaltung der Kreuzarme, bei denen um ein quadratisches Joch drei halbkreisförmige Konchen angeordnet sind. Während aber bei Serlio dieser Gedanke nur ein Motiv unter vielen blieb, die sich phantasievoll

---

<sup>116</sup> Der Trikonchos erinnert an die Wallfahrtskirche Maria Eck bei Traunstein, die um 1635 in Anlehnung an den Salzburger Dom und seinen trikonchalen Chor mit achteckiger Tambourkuppel entstand. Für diesen Hinweis danke ich B. Schütz. SCHÜTZ 2000, 86 u. Abb. 69.

häufen, gewann Palladios Trikonchos des Chores von Il Redentore eine ausgewogene Gestalt, die diese Idee in eine reine und klare Form brachte.

Als Ganzes ist Folio 380 eine Kombination von Serlios Langhaus mit einem Chor, der eine freie, phantasievolle Variante von Palladios Il Redentore ist. Mit dem Hinweis auf Il Redentore steht diese Grundrisshälfte mit Folio 386 in Verbindung, wo dem venezianischen Vorbild eine ebenso spielerische Variante gegenübersteht.

Die rechte Grundrisshälfte ist dagegen sehr verhalten. An die kreuzförmige Vierung schließt ein eingezogener Chor mit Apsis an. Das Langhaus ist von flachen Abseiten eingefasst und mit einer Tonne gewölbt, die fünfseitige Stichkappen wie in St. Maria de Victoria auf der Prager Kleinseite hat. Diese Variante ist mit dem Namen Leonhart versehen.

### **5.2.3 Fol. 383 (*Mantua* ?)**

Einen ebenso stark von der Architektur Oberitaliens beeinflussten Entwurf stellt das nächste Folio auf diesem Blatt dar. Die Leitidee ist hier die Rhythmisierung, die beide Grundrisshälften prägt. Abgebildet ist der Grundriss eines Saalraums mit einer leicht angedeuteten Vierung und einem eingezogenen Chor, der sich seitlich in Abseitenkapellen öffnet. Diese befinden sich zwischen quadratischen Wandpfeilern, die im Inneren eine kleine Raumzelle aufweisen und somit zu venezianischen Vierstützenpfeilern („Quadrupelpfeilern“) werden. Sie sind allseitig geöffnet, also nicht zum Hauptraum und zu den Abseiten, sondern durch Fenster auch nach außen und sorgen im Langhaus für indirekte Belichtung. Verstärkt sind die Pfeiler durch Pilaster, die ein kraftvolles Erscheinungsbild hervorrufen. In Gegensatz zu anderen Plänen werden nicht nur ihre Stirn, sondern auch die zu den Abseiten weisenden Flanken jeweils mit einem Pilaster besetzt. Beide verwachsen miteinander und bilden gemeinsam eine Kante aus. Es entsteht ein sog. „Pilasterpfeiler“. Dies lässt an ein umlaufendes Gebälk denken, das für eine Einbeziehung der Abseiten ins Langhaus sorgt und das sich oft in bayerischen Wandpfeilerkirchen am

Übergang vom Langhaus zum Chor findet, so z. B. bereits in St. Michael in München.

Die beiden Varianten unterscheiden sich allein durch die Form der Abseiten bzw. der Querarme. Links gehen die Abseiten in halbrunde Konchen über, die ohne Fenster als dunkle Hohlräume anmuten und außen durch eine gerade Wand ummantelt werden. Rechts hingegen haben die Abseiten zwischen den Wandpfeilern Rechteckform und werden durch Fenster direkt belichtet. Während also das Langhaus links nur indirekt über die Wandpfeiler belichtet wird, empfängt die Variante rechts das Licht über die Abseiten. Dies führt zu der Frage, wie die Lichtregie links eigentlich funktionieren soll. In den Schmaltravéen könnten über den Raumzellen der Vierstützenpfeiler runde oder ovale Fenster angebracht werden, wie sie z. B. in Albertis Kirche S. Andrea in Mantua vorkommen. Falls die Rundnischen niedriger als die Abseiten selbst wären, könnten zusätzlich noch Fenster über dem Nischenbogen sitzen. Dann wäre die linke Grundrisshälfte eine Mischung vom tonnengewölbten S. Andrea und einer venezianischen Kuppelkirche wie S. Salvatore.

#### **5.2.4 Fol. 386 (*Venedig – Il Redentore*)**

Auf Folio 386 ist links ein spätes Meisterwerk Palladios wiedergegeben, die venezianische Kirche Il Redentore auf der Giudecca-Insel. Die Kirche entstand als städtische Votivkirche aus Dank für die Rettung der Stadt vor der Pest 1576. Sie wurde 1692, 12 Jahre nach dem Tod Palladios, vollendet und den Kapuzinern übertragen. An die Votivstiftung erinnerte weiterhin eine jährliche Prozession des Dogen und der Signoria, die über eine Schiffsbrücke am Gedenktag aus der Stadt hinüberkam.<sup>117</sup> Das Fassadenprospekt mit der Kuppelsilhouette prägt das Fernbild von der Stadt

---

<sup>117</sup> FROMMEL 2009, 213–214.

aus, das Innere nimmt die barocke Lust an der „szenographischen, bildmäßigen Wirkung“ vorweg.<sup>118</sup>

Die Hauptidee der Kirche ist die Verbindung des saalartigen Langhauses mit dem trikonchalen Zentralbaus des Chores. Diese Idee regte später bei Caspar Moosbrugger zahlreiche freie Varianten in der Planung für Einsiedeln an,<sup>119</sup> die wiederum mit der Variante auf dem Folio rechts verwandt erscheinen. Bei der Variante handelt es sich um Änderungen, die an dem Hauptthema des Vorbildes vorbeigehen. Die beiden Bauteile werden von Palladio nämlich auf besondere Art und Weise aufeinander bezogen. Die Hauptrolle übernimmt hier die Säule, die rings um den ganzen Innenraum eingesetzt ist und den schlichten Kastenraum des Langhauses mit dem überkuppelten oktogonalen Chor in unmittelbare Beziehung setzt. Im triumphalen Zug zum Altarraum umstellt sie den Raum, bis sie sich in der Abschlussapside in eine freie Kolonnade verwandelt und den Hochaltar auf das Prachtigste inszeniert.<sup>120</sup>

Auf das Motiv der Kolonnade verzichten beide Grundrisshälften auf dem Folio. Vielmehr achtete der Zeichner auf die Rhythmisierung, die im Langhaus mithilfe der Dreiviertelsäulen durch die rhythmische Travée erzielt ist. Während sich dieser Rhythmus aber im Muldengewölbe nicht abbildet und dem Unterbau vorbehalten bleibt, wird er in der rechten Variante auch in der Gewölbezone angewendet. Für das Langhaus ist hier eine Tonne mit Stichkappen und Gurtbögen vorgesehen, die den Halbsäulen entsprechen. Der Zentralbau erhält eine oktogonale Kuppel, deren Ecken offensichtlich mit Stuckgurten hervorgehoben sind. Der ganze Innenraum wird konsequent architektonisch durchgliedert und in ein einheitliches System gebracht. Das dies ein großer Schritt zur Regularisierung darstellt, ist ohne Frage. Der Gesamttraum wäre auch um einiges länger geworden, weil man zwischen die einzelnen Säulen eine Empore geschoben hat. Aus dem „Raumbild von

---

<sup>118</sup> Zitiert nach HUBALA 1974, 333. WITTKOWER 1983, 79–82.

<sup>119</sup> OECHSLIN 1973, 265.

<sup>120</sup> HUBALA 1972, 330–333.

*eindrucksvoller Geschlossenheit, voll gemessenem Pathos und feierlicher Stille*<sup>121</sup> wäre so ein eifriger, jedoch nur aus Einzelstücken zusammengesetzter Raum geworden, dessen einmaliges Konzept nicht einmal durch das Würdemotiv der vier Emporen-Paare im Langhaus hätte ersetzt werden können.

### 5.2.5 Fol. 390

Es handelt sich um einen bislang nicht identifizierten Plan für eine Kirche, die aus einem dreiteiligen Wandpfeilerlanghaus mit Abseiten, einer leicht angedeuteten querrechteckigen Vierung und einem Presbyterium besteht, das aus einem Schlussjoch und einer Apsis bzw. einem weiteren Joch mit geradem Abschluss gebildet ist. Der Hauptunterschied liegt in der Gestaltung der Fassaden, die einmal als Zweiturmfassade, das andere Mal turmlos gebildet ist. Auch wenn die Unterschiede im Innenraum demgegenüber geringfügig erscheinen mögen, stellen sie dennoch ein präzises Unterscheidungsmerkmal für die gesamte Raumgestaltung dar. In beiden Varianten wird die Gliederung des Raumes mit verschiedenen architektonischen Mitteln erreicht – und das nicht nur im Rahmen der einzelnen Joche, sondern auch bei der Verbindung von Langhaus und Vierung für die gesamte Raumordnung. Die linke Variante zeigt einen dreiteiligen Saalraum, der sich von der Vierung deutlich absetzt, da diese etwas schmaler als der Saalraum ist. Die drei Joche dieses Saalraums sind zusätzlich vorne und hinten durch einen Gurtbogen eingefasst; diese sorgen für Symmetrie und für einen optisch geschlossenen Raum. Dies wird zusätzlich durch die Wölbung mit einer Stichkappentonne unterstützt, die im Unterschied zu Kreuzgewölben am Gewölbescheitel eine durchlaufende, den Raum zusammenfassende Bahn ausbildet. Die rechte Variante setzt auf einen entgegengesetzten Raumeindruck: auf die gleichmäßige Abfolge einzelner Joche, die mit Kreuzgewölben versehen sind; diese bilden Abschnitt für Abschnitt in sich geschlossene, einzeln gewölbte

---

<sup>121</sup> HUBALA 1972, 332.

Raumeinheiten.<sup>122</sup> Die Vierung passt sich dem Langhaus an und stellt ein weiteres Joch dar, das nur durch seine größere Dimension hervorgehoben wird. Während die linke Variante zu einer kräftigeren Ausbildung der Hauptglieder tendiert, sind sie in der rechten weniger stark artikuliert und schlichter. Bei diesem Doppelgrundriss handelt es sich wohl um eine ideale Planung. Anhand der Unterschiede, die als bezeichnend für die mitteleuropäische Architektur des 17. Jahrhunderts gelten können, lässt sich der Stand der Entwicklung nachvollziehen. Eine derart feine Differenzierungsfähigkeit mittels geringer Änderungen, wie sie bei den beiden Varianten erscheinen, zeugt von einem hoch ausgeprägten Sinn für Raumgliederung. Es zeigt sich wieder einmal, dass die Aussagefähigkeit eines Grundrisses, sieht man ihn für sich allein, begrenzt ist; denn obwohl beide Varianten das gleiche Schema durchspielen, nämlich einen Wandpfeilerbau mit Vierung, hat der architektonische Aufbau tiefgreifende Unterschiede.

#### **5.2.6 Fol. 421–422 (*Kopien nach 413–414 und 333–334*)**

Die verkleinerten Kopien von Folio 413–414 und 333–334, die die römischen Kirchen SS. Luca e Martina bzw. SS. Ambrogio e Carlo darstellen, weisen auf die Praxis hin, dass im Baubüro am Reißbrett zeichnerische Übungen vorgenommen worden sind. Es ist zwar nicht eindeutig, ob diese als Kopien oder als Vorbild gezeichnet worden sind, aber da sie eine niedrigere zeichnerische Qualität und trotzdem eine hohe, dem anderen Folio bis aufs Detail entsprechende Genauigkeit aufweisen, scheinen sie als Kopien nach einem fein durchgeführten und zum Kopieren gedachten Vorbild gezeichnet worden zu sein. Sie unterscheiden sich in der Zeichentechnik nicht von den anderen Plänen dieser Gruppe, was die Frage aufwirft, ob nicht auch die anderen Pläne Kopien nach fehlenden Vorbildzeichnungen sein könnten. Dies sollte vor allem bei den

---

<sup>122</sup> Bei diesem Beispiel möchte ich die Raumabschnitte nicht mehr als Travéen, sondern als Joche bezeichnen.

Variantenplänen nach existierenden Bauten – Il Redentore (Fol. 386), Chiesa nuova (Fol. 377–378) oder S. Salvatore (445–446) – erwogen werden. Tatsächlich steht nämlich die Zeichnung auf Fol. 377–378 in engster Verbindung mit den Folios 311–312 und 437–438.

Weiterhin erscheint bei der rechten Variante von SS. Luca e Martina Leonhards Name als Lenhart.

### 5.2.7 Fol. 445–446 (*Venedig – S. Salvatore*)

Die linke Grundrißvariante greift S. Salvatore in Venedig (1507–1534) auf, die auf der rechten Hälfte abgebildet ist. In dieser Kirche wurde der Raumtypus von S. Marco mit quadratischen überkuppelten Jochen im Quincunx-System zum ersten Mal in Renaissanceformen übertragen, indem die Vierstützenpfeiler mit einer Pilasterordnung versehen wurden. Diese wirkungsame Änderung, die wahrscheinlich auf Tullio Lombardo zurückgeht,<sup>123</sup> leitete für diesen altertümlichen Typus eine neue Ära ein, die architekturhistorisch insbesondere für das venezianisch geprägte Oberitalien des 16. Jahrhunderts wichtig wurde (vgl. Fol. 465–466). Über vereinzelte Beispiele fand der Typus außerdem den Weg bis hin ins 18. Jahrhunderts, so z. B. in der Trienter Jesuitenkirche von Andrea Pozzo<sup>124</sup> oder in Moosbruggers Projekten für Einsiedeln und St. Gallen.<sup>125</sup>

Der Variantenplan von S. Giustina in Padua (Fol. 465–466) ist das Ergebnis einer intensiven Auseinandersetzung mit diesem Typus und seinen Eigenschaften, zu denen vor allem die Rhythmisierung gehört. S. Salvatore ist in drei Teile unterteilt, die miteinander verkettet sind und hintereinander

---

<sup>123</sup> HUBALA 1972, 334–336.

<sup>124</sup> KERBER 1971, 202–205. Der von Kerber bzw. Nino Carboneri vorgeschlagene Zusammenhang mit Rainaldis S. Maria in Campitelli ist nur auf der Ebene des bestimmenden Raumrhythmus möglich. Interessant ist, dass sich auf Folio 462 eine ähnliche Gegenüberstellung findet (vgl. Folio 462).

<sup>125</sup> OECHSLIN 1973, 90.



eine rhythmische Abfolge von schmalen Quertonnen und Kuppelbaldachinen auf der Längsachse bilden.

Die Variante bereichert das Vorbild um zwei Aspekte. An der Randzone ist eine zusätzliche Schicht mit untereinander verbundenen Kapellen angelegt, wo somit für zusätzliche Altäre Platz geschaffen wird. Die nächste Änderung betrifft die Gliederung der Vierstützenpfeiler, die an zwei Seiten mit kleinen zusätzlichen Doppelpilastern versehen sind. Daraus ergibt sich ein reicheres Profil der Bögen, die in den Seitenschiffen mit Doppelgurten versehen sind. Die lapidaren Formen und das klare Aufbaugerüst von Lombardos Baus werden hiermit durch ein reicher gegliedertes System ersetzt, das aber die einfache monumentale Wirkung beeinträchtigt. Was hier geübt wird, ist zwar die barocke Lust an der Gliederung, geht aber an den eigenartigen Qualitäten eines Renaissancebaus vorbei.

### 5.3 GRUPPE C

Eine geschlossene Gruppe bilden vier Blätter, die am gleichen Wasserzeichen – einem großen B –, sowie an der Zeichen- und Schraffurtechnik als zusammengehörig erkennbar sind. Die Linien sind wieder mit Energie vorgeritzt, wie es auch für andere Gruppen charakteristisch ist. Die sorgfältige Schraffur zieht den Umriss nicht über, ist aber im Gegensatz zu den anderen Plänen unterbrochen. Das verleiht diesen Plänen eine Lebendigkeit, die beim Zeichner von einer ausgeprägten spezifischen Eigenart zeugt, der sich von der anderer Zeichner unterscheidet. Auf den insgesamt acht Grundrissen sind darüber hinaus diejenigen Kirchen abgebildet, die offensichtlich böhmischen Ursprung haben.

#### 5.3.1 *Fol. 354 (Königgrätz)*

Dieser Grundriss besteht zwar auch aus zwei Hälften, doch sind sie nicht, wie sonst üblich, am Eingang zueinander parallel, d. h. auf gleiche Höhe gestellt. Sie sind so aufeinander bezogen, dass sich im Langhaus die Stichkappen gegenüberstehen.

Die linke Hälfte hat Pavel Vlček mit der ursprünglichen Form der Jesuitenkirche in Königgrätz verbunden. Carlo Lurago lieferte die Pläne zu dieser Kirche spätestens im Jahr 1653, der eigentliche Bau erfolgte unmittelbar danach – die Kuppel wurde im April 1657, die Türme 1661 fertig. Bei der Auszeichnung des Chores mit einer Kuppel brachte Lurago eine ungewöhnliche Lösung ein, die in Böhmen zum ersten Mal erscheint und insgesamt in Mitteleuropa nur wenige Vorstufen hatte. Schon bald nach der Erbauung kam es allerdings zu statischen Schäden, die zur Abtragung der ursprünglichen Kuppel und zum Bau einer neuen im Jahre 1684 führten.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> VLČEK – HAVLOVÁ 1998, 112; VLČEK 1989, 486–487.

Falls diese Kuppel zunächst oktogonalt war, was P. Vlček vermutete und wofür die Abbildung auf diesem Folio spricht, hatte sie nur eine einzige Vorstufe nördlich der Alpen – in der Weilheimer Stadtpfarrkirche (1624–1631). Hier hatte Hans Krüper den Chor ebenfalls mit einer steilen oktogonalen Kuppel versehen, die vom Langhaus jedoch durch eine schmale Travée abgesetzt ist. Diese Travée sorgt einerseits für die optische Trennung des Chores, ist aber andererseits auch aus statischen Gründen notwendig – sie trägt zur Abstützung der Kuppel bei, die über Pendentifs auf den vier Arkaden, die das Chorquadrat bilden, sitzt. In Königgrätz öffnete sich diese Arkade direkt zum Langhaus, was zu statischen Problemen geführt haben dürfte.

Die Auszeichnung des Chorquadrats durch eine Kuppel wirkte inspirativ weiter und taucht z. B. auf Folio 365 und 373 als eines der Mittel zur Bereicherung der Anlage wieder auf. Die Aufwändigkeit dieser Lösung fällt vor allem im Vergleich zur rechten Grundrisshälfte auf diesem Folio auf, wo das Presbyterium mit einer Tonne versehen ist. In der Disposition ähnelt diese Variante am ehesten der Passauer Jesuitenkirche St. Michael (1665–1677), doch unterscheidet sie sich von ihr durch die Wölbung. Diese verbindet sie mit den zwei anderen Plänen der Gruppe (Fol. 361 und 362), wo ebenfalls ein Kreuzgewölbe ohne unterteilende Gurte erscheint.

### **5.3.2 Fol. 362**

Die Grundform beider Grundrisshälften auf diesem Folio ist ein dreiteiliger Wandpfeilersaal mit einer querhausartig erweiterten östlichen Abseite, an die ein eingezogener Chor anschließt. Die Fassade ist in beiden Fällen als Doppelturmfassade konzipiert. Vom Typus her ist dieser Plan Folio 390 sehr ähnlich, es werden hier allerdings andere Motive eingesetzt. Während 390 die Absonderung der Vierung vom Langhaus zum Hauptthema hatte, werden hier verschiedene Gewölbefiguren geübt.

Die rechte Variante hat ein römisches Kreuzgewölbe in der Art von S. Maria degli Angeli, das durch seine lapidare Großform ohne unterteilende

Gurtbögen den Einheitscharakter des Innenraumes unterstreicht. Diese für Mitteleuropa ungewöhnliche Wölbungsart erscheint auf zwei weiteren Plänen dieser Gruppe – auf Folio 353 und 361 (in beiden Fällen bei der rechten Variante).<sup>127</sup> Das fällt vor allem im Vergleich mit anderen Gruppen auf, wo sie nur ein einziges Mal auftaucht (Fol. 373). Selbst bei dem Grundriss der Maxentiusbasilika sind die Gewölbe falsch mit unterteilenden Gurtbogen – vielleicht in Anknüpfung auf den Schnitt bei Serlio – eingetragen (Fol. 285).<sup>128</sup>

Die linke Variante tendiert dagegen zur Gliederung in einzelne Joche. Das Gewölbe wird mit Gurtbögen unterteilt und einfachen Stichkappen versehen. Interessant ist die letzte, auffallend schmale Travée vor dem Triumphbogen, die zu einer Wendeltreppe an der Querarmflanke vermittelt. Die Treppe führt anscheinend zu einer Empore über der Sakristei. Dieselbe Schmaltravée findet sich auf Folio 354 links.

### 5.3.3 *Fol. 365 (Březnice)*

Die rechte Grundrisshälfte auf diesem Folio wurde mit der Jesuitenkirche in Březnice in Mittelböhmen identifiziert. Es handelt sich um ein Frühwerk Carlo Luragos aus den Jahren 1642 bis 1650, der sich mit der Stuckausstattung des Chores der Prager Mutterkirche der Jesuiten einen guten Ruf bei dem Orden in Böhmen verschafft hatte. Markantes Wahrzeichen dieser Kirche ist die Silhouette mit einem polygonal geschlossenen Chor, die sich dem Blick von der Schlossbrücke aus darbietet. Das in der mittelalterlichen Tradition stehende 5/8 Apsispolygon wird auf dem Folio in einen 3/5 Abschluss verwandelt, während die Unterteilung des Chores in zwei Travéen und des Langhauses in vier beibehalten bleibt.

---

<sup>127</sup> Für den Hinweis auf mittelalterliche Beispiele dieser Wölbform (Dom in Braunschweig sowie Klosterkirche in Bronnbach) danke ich B. Schütz. SCHÜTZ 1989, 249 u. 508.

<sup>128</sup> SERLIO 1609, Buch III, fol. r.

Die linke Grundrisshälfte ist deutlich eine Variante, die die vorgegebene Anlage rechts um drei spezifische Motive bereichert. Das Langhaus ist im Gegensatz zu der einfachen Tonne mit Stichkappen mit einer Folge von Kreuzgratgewölben gewölbt, die untereinander durch Gurtbögen geteilt sind. Sie sind Joch für Joch für sich gewölbt im Gegensatz zur Březnicer Kirche, deren Langhaus zwar auch durch Gurtbögen aus Stuck gegliedert ist, jedoch dank der durchlaufenden Tonne einheitlich wirkt. In der rechten Hälfte fehlen die Stuckgurte, so als wären hier absichtlich nur die Kanten eingetragen und nicht die nur für die optische Unterteilung gedachte Stuckausstattung. Somit aber gewinnt die Gegenüberstellung dieser zwei Varianten an Anschaulichkeit, denn die unterschiedliche Raumwirkung wird klar hervorgehoben.

Das ursprünglich tonnengewölbte Chorquadrat wird überdies zur überkuppelten Vierung eines neu entstandenen Querhauses uminterpretiert. Es entsteht somit im Osten ein eigenständiger, leicht eingezogener Zentralraum, der seitlich von Querarmen eingefasst ist. Die achteckige Kuppel ist offensichtlich von der in Königgrätz abgeleitet. Eine achteckige Tambourkuppel wie im Passauer Dom ist im Betracht auf die zu geringe Vierungspfeilerstärke auszuschließen. Die Querarme sind genauso wie die Abseitenkapellen des Langhauses von St. Ignaz in Prag in den Ecken abgeschrägt und mit sternartigen Gewölben versehen, die aus zwei achteckigen Klostergewölben entwickelt zu sein scheinen. Eher als ein spätmittelalterliches Sterngewölbe ist dem Anschein nach ein in die Länge gestrecktes Klostergewölbe vorstellbar, wie es bereits Lurago für die Wölbung der Seitenschiffe des Passauer Domes benutzt hat. Die Abseiten sind mit breiten Durchgängen untereinander verbunden, die architektonische Gliederung ist reicher. Insgesamt ist diese Variante eine viel aufwendigere Anlage als die Březnicer Kirche. Hierzu wurden Motive genutzt, die sich auch bei anderen Lurago-Bauten finden.

#### 5.3.4 *Fol. 398 (Jitchin)*

Die Kirche hat die Form eines Griechischen Kreuzbaues mit überkuppelter Vierung, einer Chorapsis und vier Nebenräumen in den Winkeln. Die Grundform des Kreuzbaus geht, wie bereits Bosch bemerkte, auf die Jakobskirche in Jitchin zurück, in der Öffnung des Hauptraumes zu den Nebenzentren aber folgt sie einem anderen Typus. Das Thema der Öffnung bzw. der Abgrenzung der verschiedenen Räume untereinander spielt in den beiden Varianten eine wichtigere Rolle als andere Unterschiede dieser Grundrisshälften.

Links öffnen sich die Nebenräume zu den Kreuzarmen – sie werden zum optischen Bestandteil des Hauptraumes. Rechts bleiben sie für sich geschlossene Kapellen, deren Eingänge durch Säulenportale hervorgehoben sind. Die Eingänge zu den Nebenräumen links sind aber untereinander fein differenziert. Auf der Längsachse öffnen sie sich zum Hauptraum mit breiten Doppelarkaden, deren Scheitel bis zu dem Gebälk reichen könnte. Zu den Querarmen führt demgegenüber eine aus der Wand ausgeschnittene Öffnung. Der Hauptraum wird also auf der Längsachse durch drei Arkaden rhythmisiert und bekommt damit, ohne dass die Kreuzarme verlängert zu werden bräuchten, eine deutliche, optisch anschauliche Längsausrichtung. Rechts behält der Hauptraum demgegenüber die ideale Form des Griechischen Kreuzes, das für sich selbst eine Zentralfigur darstellt.

Die beiden Hälften unterscheiden sich auch in der Form der Wölbung. Allgemein hat man den Eindruck, dass die linke Variante auf klare und vor allem einfache Formen setzt, während die rechte Variante zusammengesetzte Formen und gebrochene Flächen bevorzugt. Den kreisrunden Pendentifkuppeln in der Vierung und Nebenskapellen links stehen oktagonale Formen der Kuppeln rechts gegenüber. Einen anschaulich ebenso unterschiedlichen Charakter haben die Tonnengewölbe der Kreuzarme, die links fünfseitige Stichkappen und rechts dreiseitige aufweisen. Die fünfseitigen sind schmaler und schneiden das Gewölbe nur aus, während die dreiseitigen es optisch fragmentieren, so dass es eine offene Form bekommt.

## 5.4 GRUPPE D

Die letzte Gruppe ist durch eine deutliche farbige Unterscheidung der Varianten gekennzeichnet. Aus thematischen Gründen habe ich hier auch Folio 434 eingeordnet.

### 5.4.1 *Fol. 434 (Bologna – S. Salvatore)*

Auf Folio 434 ist in der rechten Hälfte mit leichten Abweichungen S. Salvatore in Bologna abgebildet, während links ein besonders komplizierter Entwurf für eine Kirche mit überkuppeltem Langhaus und Chor steht.

S. Salvatore entstand 1613–1623 nach älteren Plänen (1605) von Giovanni Magenta, dem Ordensarchitekt der Barnabiten, der nach Domenico Tibaldi die Neugestaltung der Kathedrale von Bologna übernahm. Während die Kathedrale im späten 18. Jahrhundert weitgehend umgestaltet worden ist, besteht in S. Salvatore Magentas Konzept unverändert bis heute.<sup>129</sup> Dieses steht in der oberitalienischen Tradition und schließt deutlich an die Architektur Pellegrino Tibaldis an. An das saalartige Langhaus mit eingestellten Vollsäulen schließt sich ein eingezogenes, mit einer überkuppelten Vierung versehenes Querhaus mit einer Chorapside an. Das Langhaus besteht aus drei Jochen, von denen sich die äußeren zu niedrigen Kapellen öffnen, während das mittlere Joch länger und zu Kreuzarmen geöffnet ist. Die so entstandene Kreuzform wird zusätzlich noch durch die Wölbung dieses Joches mit einem Kreuzgratgewölbe hervorgehoben. So wird dieses Joch zu einer eigenständigen Vierung. Die Kirche hat also insgesamt zwei Vierungen – eine im Langhaus, die andere im Presbyterium.

Allein die Langhausvierung verbindet die Kirche mit dem Langhaus auf dem Grundriss links. Das Presbyterium öffnet sich, im Gegensatz zu S. Salvatore, an allen drei Seiten zu niedrigen kapellenartigen Räumen in der Art der Kapellen im Langhaus.

---

<sup>129</sup> WITTKOWER I, 1999, 84–85.

### 5.1.3 Fol. 453 (*Chomutov – München*)

Auf diesem Folio sind links schwarz laviert die Jesuitenkirche in Chomutov (Komotau) und rechts rot laviert die Theatinerkirche in München abgebildet. Es ist nicht nur das gleiche Jahr der Grundsteinlegung, das diese beiden Bauten verbindet. Vielmehr ist es ein Motiv der Innenraumgestaltung, das den Zeichner dazu veranlasst hat, die zwei Kirchen gegenüber zu stellen und sie so zum Vergleich anzubieten. Mehr als bei einer bloßen Variantenübung ist auf dem Folio der Charakter eines Vergleichspaares ausgeprägt.

Die Jesuiten trafen in Chomutov 1589 auf Einladung von Jiří Popel z Lobkovic ein, um dort den katholischen Glauben zu stärken. Nach schwierigen Auseinandersetzungen mit der protestantischen Bevölkerung begann der Ausbau des Kollegs 1593. Erst siebenzig Jahre später, 1663, wurde mit dem Bau der Kirche begonnen. Über den entwerfenden Architekten haben sich keine Quellen erhalten. Die Ausführung des Baus wurde Carlo Lurago anvertraut, dem man aus stilistischen Gründen auch den Entwurf zugeschrieben hat<sup>130</sup> Typologisch passt dieser Bau nämlich in die Reihe der Jesuitenkirchen, mit denen Lurago in der Sakralarchitektur Böhmens nach 1650 eine „nahezu uniforme Einheitlichkeit“ bewirkt hat.<sup>131</sup> Das stark reduzierte Jesuitenschema, das paradoxerweise mehr an S. Andrea della Valle, die römische Mutterkirche der Theatiner, als an Il Gesù anknüpft, bereicherte Lurago durch ein Emporengeschoss und machte das Schema durch Varianten zum eigenen Typus. Das Einzigartige an dem Innenraum von Chomutov sind die kolossalen kompositen Doppelsäulen, die in Böhmen während der sechziger Jahre nur ein einziges Pendant hatten: an der Fassade des Czernin-Palais. Sie verleihen dem steilen Innenraum eine feierliche Noblesse. Die Steilheit entzieht sich allen auf den Menschen bezogenen Proportionen.

Die Theatinerkirche in München stellt einen der wenigen Bauten dar, die politisch wie künstlerisch den Status eines Staatsbaus beanspruchen

---

<sup>130</sup> NAŇKOVÁ 1969, 179–182.

<sup>131</sup> Zitiert nach Erich Bachmann in: SWOBODA 1964, 16–17.



konnten. Sie setzte in Bayern einen neuen Maßstab, der später nur selten wieder erreicht worden ist. Der Bau wurde 1663 als Votivkirche vom Wittelsbacher Kurfürstenpaar Ferdinand Maria und Henriette Adelaide aus Dank für die Geburt des lang ersehnten Thronfolgers initiiert und nach dem vergeblichen Versuch, Guarino Guarini zu gewinnen, dem Bologneser Architekten Agostino Barelli anvertraut. Während die Jesuitenkirche in Chomutov als stark reduzierte Variante von S. Andrea della Valle ausfiel, wurden bei der den Theatinern anvertrauten Kirche in München, die ebenfalls eine Verwandte von S. Andrea ist, die Pracht und Würde noch gesteigert.<sup>132</sup> Barelli ersetzte die geschichteten Pilaster des römischen Vorbilds, ähnlich wie Lurago in Chomutov, durch eine kolossale Halbsäulenstellung, die durch Kannelierung der Schäfte einen noch höheren Luxusanspruch zeigt.

Die Gegenüberstellung dieser beiden Kirchen zeugt von einem ausgeprägten Sinn für das Baukünstlerische der architektonischen Leistung, vergleichbar den Interessen, die bei einem modernen Kunsthistoriker die Forschungen antreiben.

#### **5.4.3 Fol. 462 (*S. Maria in Campitelli*)**

Beide Grundrisse geben einen Longitudinalbau wieder, der aus zwei zentralisierten Raumteilen besteht. Die linke Hälfte zeigt eine Variation von Rainaldis Kirche S. Maria in Campitelli in Rom, die rechte Hälfte eine bisher nicht identifizierte Kirche mit zwei oktogonalen Kuppeln und einer Zweiturmfassade. Die Idee der linken Variante ist gleich ihrem römischen Vorbild die Verbindung zweier eigenständiger Raumeinheiten zu einem Longitudinalbau. Von diesem unterscheidet sie sich jedoch durch das eigentliche Motiv dieser Variante: die Verbindungstravée, die beide Teile miteinander verkettet. Die ursprüngliche Idee Rainaldis wurde dadurch weitgehend geändert. Anstelle der deutlichen Trennung einzelner in sich

---

<sup>132</sup> Zur architektonischen Analyse siehe SCHÜTZ 2000, 67–68; zur Baugeschichte KAISER 2005 u. HEYM 1984, 32–38.

geschlossener und klar differenzierter Teile wurden eine konsequente Synthese und damit eine reich gegliederte Gesamtstruktur geschaffen. Das gleiche architektonische Thema wird auf ähnliche Weise auch in der rechten Grundrisshälfte gezeigt. Dank der lapidaren Raumteilformen zeigt sich das Thema rechts klar und anschaulich, was links wegen der Kompliziertheit der Struktur deutlich schwerer fällt.

S. Maria in Campitelli ist unter Rainaldis Kirchenbauten der anspruchsvollste und zugleich der schwierigste. Dies zeigt sich nicht nur an der ideenreichen Planungsgeschichte,<sup>133</sup> sondern auch an der aufwendigen Struktur der mit Vollsäulen reichlich ausgestatteten Fassade und des ebenso prächtig gestalteten Innenraumes. Das Langhaus ist ein Saal mit drei Abseiten, von denen die mittlere durch ihre Dimensionen und die architektonische Gliederung zu einem Querhaus aufgewertet ist. Die drei in der Höhe gestaffelten Rundbogenarkaden der Abseiten bilden die rhythmische Travée eines Triumphbogens. Der einfache Charakter des Laienhauses wird durch die Einwölbung mit einer Tonne und durch die Pilastergliederung zusätzlich betont.

Das Presbyterium ist demgegenüber als ein überkuppelter und stark belichteter Zentralraum mit anschließender Apsis komponiert, der mit Vollsäulen an der Hauptachse sowie flachen Querarmen ausgestattet ist. Auch hier werden die einzelnen Travéen rhythmisiert, indem die Arkade der Vierungskuppel von zwei Säulentravéen begleitet wird.

Die Grenze zwischen Langhaus und Chor wird durch zwei hintereinander geschaltete Arkaden deutlich gemacht. Deren Bogenschnitt ist nicht konzentrisch. Die eine Arkade gehört dem Langhaus und die andere dem Presbyterium an. Dieses Detail ist zwar konsequent, wirkt jedoch in dem ansonsten kontinuierlich inszenierten Säulenprospekt des Innenraums als störende Zäsur.

---

<sup>133</sup> WITTKOWER II, 1999, 99–104; GRUNDMANN 1997, 242–244.

Diese Schwachstelle wurde bei der Variante im Dientzenhofer-Skizzenbuch auf ideale Weise beseitigt, indem – das ist die Leitidee – das Langhaus mit dem Presbyterium verkettet wurde. Die untergeordnete Schmaltravée beim Eingang der Kirche wurde zum Spiegelbild der Gurtbogentravée, auf der die Presbyteriumskuppel lastet, aufgewertet. Somit wird nicht nur diese Kuppel, sondern auch das Langhaus entlang der Hauptachse eingefasst. Beide Raumeinheiten sind in ihrer Stellung gleichwertig und noch zusätzlich durch die Ergänzung der Vollsäulen im Langhaus akzentuiert. Die Säulenfülle des Raumes gegenüber dem Vorbild, die auf den ersten Blick als horror vacui erscheint, ist nur das konsequente Ergebnis der Vereinheitlichungstendenz. Die rhythmischen Travéen im Langhaus (B-A-B) und im Presbyterium (C-D-C) sind einer komplex rhythmisierten Gesamtstruktur eingegliedert, die einem übergeordneten C-B-A-B-C-D-C Rhythmus folgt.

Ein ähnlicher Rhythmus liegt auch der Struktur des Innenraums in der rechten Hälfte dieses Folios zugrunde. Der Unterschied gegenüber der linken Variante liegt darin, dass die beiden rhythmischen Travéen vollkommen gleich sind. Sie sind Bestandteil eines griechischen Kreuzes mit kurzen tonnengewölbten Armen und jeweils einer oktogonalen Kuppel. Dieses einfache System (B-A-B) ist durch eine tonnengewölbte Travée mit anschließender rechteckiger Kapelle erweitert, die zu einem Verbindungsjoch im Gesamtrhythmus C-B-A-B-C-B-A-B wird. Obwohl hier die abschließende Travée im Chorbereich fehlt – sie wird durch zwei Nischen wie in den Querarmen ersetzt –, bleibt das beabsichtigte Konzept klar, nämlich die Verkettung der beiden zentralisierten Raumeinheiten durch ihre Überlappung.<sup>134</sup>

Dieser Doppelgrundriss strebt zunächst eine Weiterentwicklung des Konzeptes von Rainaldi an, d. h. eine *Verbesserung*, wie sie auch L. Chr. Sturm in seinen eigenen Konzepten verfolgt. In Verbindung mit der

---

<sup>134</sup> Eine ähnliche Figur findet sich auf dem Folio 458, wo sie blau laviert einem Wandpfeilerraum gegenübersteht.

in lapidarer Form wiedergegebenen Variante wird so die *Veranschaulichung* zum didaktischen Hilfsmittel.

#### **5.1.4 Fol. 465–466 (Padua – S. Giustina)**

Auf dem ganzen Folio 465–466 ist auf der rechten Hälfte der Grundriss der Benediktiner-Klosterkirche S. Giustina in Padua gezeichnet, die 1521 von Alessandro Leopardi begonnen und ab 1532 durch Andrea Moroni fortgeführt worden ist.<sup>135</sup> Das paduanische Kloster war das Mutterkloster der reformierten Cassinensischen Kongregation, der auch die Klöster von S. Salvatore in Venedig und S. Sepolcro in Piacenza angehörten.<sup>136</sup>

Diese drei Bauten folgen auch dem gleichen Typus, der seinen Ausgang in S. Marco in Venedig hat.<sup>137</sup> Den Kern der architektonischen Komposition bildet eine im Quincunx-System angeordnete Fünfergruppe überkuppelter Quadrate, die durch rechteckige tonnengewölbte Joche ergänzt wird. Das mittlere Hauptjoch mit einer Hängekuppel hat an den vier Ecken jeweils einen Vierstützenpfeiler, der sich im Erdgeschoss zu einem kapellenartigen Raum öffnet. Während diese Pfeilerform in San Marco noch als massiver Block für die feste Gründung der Hauptkuppel auf dem Boden sorgt und eine bodenstämmige und untergeordnete Rolle hat, gewinnt sie in S. Giustina eine elegante Leichtigkeit, die in der Gesamterscheinung raumgestaltend ist. Außerdem sind in S. Giustina die Pfeiler mit einer Pilasterordnung versehen und somit in die architektonische Struktur des Raumes eingegliedert (vgl. Folio 445–446). Dies hat eine starke Rhythmisierung zur Folge, die die ganze Struktur – die architektonische wie die räumliche – beeinflusst, und zwar in beiden Hauptrichtungen: Den Kuppeln des mittleren Joches folgen die Tonnen der Verbindungstraveé, und

---

<sup>135</sup> LOTZ 1995, 159 u. 162; EGG 1972, 329–332.

<sup>136</sup> KILIAN 1997, 76–94.

<sup>137</sup> Dieses Schema hat seine Wurzel in der byzantinischen Kreuzkuppelkirche, die sich nach dem Vorbild der spätantiken Apostelkirche in Konstantinopel besonders im 11. und 12. Jahrhundert in Aquitanien verbreitete.

den zugehörigen großen Arkaden folgen die kleineren des Vierstützenpfeilers.

Es entsteht somit ein stark rhythmisiertes Ensemble, das man beliebig in beiden Richtungen hintereinander reihen kann. Das zeigt sich gleich bei dem nächsten Bau dieser Richtung: S. Salvatore in Venedig. Dort werden insgesamt drei große Kuppelbaldachine mit den zugehörigen Vierstützenräumen auf der Längsachse hintereinander gestellt.

In S. Giustina bleibt für dieses Raumkompartiment die Vierung vorbehalten, während sich im Langhaus drei Pendentifkuppeln reihen, die jeweils einem Vierbogengerüst aufruhen. Die durch große Öffnungsarkaden verbundenen hallenartigen Abseiten öffnen sich jeweils in zwei tiefe rechteckige Anbaukapellen zwischen Wandpfeilern, die mit einer Zwillingsarkade zusammengefasst sind.

Gerade dieses Motiv hat der Autor des Variantenentwurfs links aufgegriffen und das Kapellenpaar rings um das Transept sowie um den rechteckigen Chor angeordnet. Hierzu kommt noch eine Änderung, die für die räumliche Wirkung noch wichtiger ist: Die Tonnengewölbe der Abseiten und der rechteckigen Joche an der Vierungskuppel sind durch längsovale Flachkuppeln ersetzt. Dieser Zugriff hätte die klare Struktur, die durch einen ruhig ausgewogenen Wechsel von zwei elementaren Wölbungsformen gekennzeichnet ist, zergliedert – ja, im wahrsten Sinne zerstört. Hierzu kommen noch einige wesentliche Änderungen in der Vierung, wo die Gewölbegurte an der Längsachse verdoppelt sind.

Die Lösung ist im Vergleich zum Original nicht besonders glücklich. Die Änderungen im Transept brachten überdies noch massive Eckpfeiler mit sich, deren Dimensionen nahezu gigantisch und unrealistisch erscheinen. So ist es naheliegend zu fragen, was der Zeichner mit den vorgenommenen Änderungen bezweckt hat. War es der Wunsch nach Regularisierung, indem er das dreiapsidiale Transept dem Langhaus anpasste? Die vorgeschlagene Wölbung hätte offensichtlich auch den Typus verändert. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen mitteleuropäischen Architektur könnte

man sich am ehesten ein basilikales Langhaus mit kreisförmigen bzw. längsovalen Hängeskuppeln im Mittelschiff und in den Seitenschiffen vorstellen, so wie sie – allerdings in umgekehrter Ausrichtung – in Passauer Dom vorkommen. Das Ganze wäre jedoch ein krampfhafter Versuch geworden, einen höchst gelungenen Kuppelbau mit einer Basilika zu vereinen, angeregt vielleicht durch die aktuelle Barockisierung des mittelalterlichen Domes in Passau.

## 6. FAZIT

### 6.1. Didaktischer Sinn der Pläne

Das Dientzenhofer-Skizzenbuch ist seit seiner Entdeckung für die Kunstgeschichte durch Ludwig Bosch eines der reizvollsten und zugleich spektakulärsten Themen des mitteleuropäischen Barock.<sup>138</sup> Es gibt Aufschluss über das Bildungsgut der Dientzenhofer, und die Auswahl lässt auf die Interessen der einzelnen Zeichner schließen. Weiterhin stellt das Buch eine der wichtigsten Quellen zur Erforschung der Anfangsperiode der berühmten Baumeistersippe dar. Im Bestreben, die Datierung, Identifizierung und den Autor der einzelnen Blätter zu bestimmen, wurde jedoch ein wichtiges Merkmal des Konvoluts, das es zugleich von anderen erhaltenen Zeichnungsbänden unterscheidet, vernachlässigt. Das Skizzenbuch stellt einen einzigartigen Beweis für die Ausbildungsmethode der barocken Architekten dar, die sich in der typisch barocken Art des Inventierens niederschlägt – nämlich dem **Entwerfen in Varianten**.

Der Sammelband besteht aus insgesamt 479 Seiten (nach heutiger Nummerierung). Bei genauerer Betrachtung lassen sich unterschiedliche Plangruppen erkennen. Für die vorliegende Arbeit ist die große Gruppe auffallend gleich gestalteter halbielter Kirchengrundrisse deswegen zentral, weil die Pläne in Auswahl und Anordnung eine primär **didaktische Funktion** erfüllen. Die hier untersuchte Plangruppe wurde zwar bereits von vielen Forschern als zentral erkannt, ihre didaktische Funktion jedoch nur im Hinblick auf diejenigen Pläne gesehen, die konkrete, d. h. gebaute Objekte wiedergeben. Der didaktische Zweck wurde so nur auf die Vorlage-Funktion der Blätter beschränkt, die den Bildungshorizont des künftigen Architekten erweitern sollten. Doch die eigentliche Didaktik beruht weit mehr in der **Übung, ein gegebenes Thema variieren zu können**. Dies bedeutet, dass der Architekturadept die Fähigkeit erlernen muss, ein gegebenes Motiv neuen Aufgaben anzupassen und ein Vorbild schöpferisch umzugestalten.

---

<sup>138</sup> BOSCH 1954; VLČEK 1989; SCHÜTZ 1975; KORTH 2004; ŠTĚRBOVÁ – PATRŇÝ 2014.

Letztendlich ist es bei einer solchen Voraussetzung ohne Belang, ob es sich bei den „Vorbildern“ nur um architektonische Ideen oder um tatsächlich gebaute oder geplante Bauten handelt. Allerdings hatten „reale“ Vorbilder den Vorteil, dass der Vergleich, der sich ansonsten nur theoretisch diskutieren ließ, anhand der bestehenden Bauten präzisiert und besser veranschaulicht werden konnte. Aber auch dann bleibt die Frage offen, ob die Zeichner die Bauwerke persönlich kannten oder nur anhand von Zeichnungen oder Stichen vermittelt bekommen hatten. Die Analyse der nicht identifizierten Grundrisse bewegt sich dagegen auf dünnem Eis und erfordert damals wie heute eine höchst umsichtige Herangehensweise, weil es sich bei dieser Plangruppe ausnahmslos um reine Grundrisse handelt, deren Aufrisse und somit auch die Raumproportionen nicht angeführt sind.

Der Zeichnungsband lässt für den didaktischen Zweck noch eine weitere wesentliche Perspektive erkennen. Anhand der Pläne wurde vor allem die **Raumgliederung** geübt, also jenes Gestaltungsmotiv, das kein eigenständiger Gegenstand der herkömmlichen Traktat-Literatur war. Während sich nämlich die Proportionslehre und die architektonische Gliederung anhand der *Säulenordnungen* üben ließen, beschränkte sich in den Traktaten die Raumgliederung, also das eigentliche Variationsthema des Dientzenhofer-Skizzenbuches, auf die Auswahl der zur Nachahmung empfohlenen *Paradigmen* im Rahmen des typologischen Teils<sup>139</sup> und wurde demnach nur indirekt behandelt. Dies fällt vor allem bei dem schriftlichen Teil der zeitgenössischen Architekturtheorie auf, in der die Beschreibungssystematik der raumgliedernden Motive kaum ausgeprägt war. Im Dientzenhofer-Skizzenbuch fehlen Erläuterungen oder gar schriftliche Abhandlungen komplett, doch lässt sich – das ist das Hauptthema der vorliegenden Arbeit – anhand der Grundrissvarianten die beabsichtigte Aussage erschließen. In dem Zeichnungsband zielt das Variieren, das auch in der bildenden Kunst eine geläufige Praxis war, darauf, verschiedene raumgliedernde Motive auszuprägen.

---

<sup>139</sup> OECHSLIN 1973, 27.



## **6.2. Folgen für die Dientzenhofer-Forschung**

Die Plangruppe der ausgewählten Doppelgrundrisse habe ich in einem Katalog analysiert und in vier Hauptgruppen eingeteilt, die sich nach Zeichnungstechnik und Papiersorte unterscheiden. Die bei der Analyse gewonnenen Motive habe ich in Bezug auf das Oeuvre der einzelnen Mitglieder der Dientzenhofer-Familie untersucht und daraus folgende Schlüsse gewonnen, die für die Dientzenhofer-Forschung nicht ohne Interesse sind.

### **6.2.1 Autorschaft**

Die Plangruppe C, die aus vier Blättern mit acht Doppelgrundrissen besteht, schöpft einzelne Motive vorwiegend aus den Carlo Lurago-Bauten. Sie unterscheidet sich überdies durch eine spezifische Schraffurtechnik von den anderen Plänen und ist demzufolge einem einzigen Zeichner zuzuschreiben, der der Lurago-Generation folgt.

Die Plangruppe B besteht aus Kopien nach Vorlagen, die sich in der Plangruppe A befinden, drei Kopien von venezianischen Kirchen, eine von Serlio beeinflusste Figur und zwei Doppelgrundrisse von Saalräumen, die die Unterscheidung der Hauptteile zum Thema haben. Alle Pläne dieser Gruppe sind mit Leonhards Namen versehen. Der Name ist das Einzige, was diese Pläne miteinander verbindet. Motivisch und stilistisch bleibt diese Gruppe heterogen und die Frage nach deren Autor unbeantwortet. Die Vielfältigkeit aber zeugt von einer überraschenden Breite der Interessen, die unabhängig von lokaler Tradition, welche die vorherige Gruppe geprägt hat, zu sein scheint.

Die Plangruppe A ist demgegenüber sehr einheitlich, obwohl sie motivisch auch sehr vielfältig ist. Neben Varianten von römischen Kirchen nach Rossis Stichen von 1684 befinden sich hier etliche Zentralbauten sowie Variantenentwürfe für saalräumige Kirchen mit überkuppelter Vierung. Das Hauptmotiv dieser Pläne ist die Rhythmisierung, die in drei Fällen mit einem

Motiv erreicht ist, das diese Gruppe mit Johann Dientzenhofer und der Fuldaer Planung verbindet.

### **6.2.2 *Datierung***

Die aus dieser Verbindung gewonnene Datierung um 1700 würde auch gut zum römischen Aufenthalt von Johann Dientzenhofer passen, der auf Empfehlung von Kurfürst-Erbbischof Lothar Franz von Schönborn 1699 in die ewige Stadt zum Studium gesandt wurde. Der gesteigerte Sinn für eine Rhythmisierung des Kirchenraumes entspricht überdies auch genetisch dem Vorabend der kurvierten Architektur, mit der sich Christoph und Johann Dientzenhofer einen festen Platz in der Weltarchitektur verschafften. Somit spannt sich die zeitliche Breite der untersuchten Plangruppe über etwa zwei Jahrzehnte vor dem Hintergrund der bayerischen und der böhmischen Tradition.

### **6.3. Prototypen – Beitrag zur mitteleuropäischen Barockarchitektur**

Die Analyse der Variantenpläne erbrachte einen genauso aufschlussreichen Beitrag zur Erforschung der mitteleuropäischen Barockarchitektur der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ähnlich wie bei den Vorarlbergern Baumeistern, können wir auch bei den Variantenplänen zwei Arten von Prototypen der europäischen Barockarchitektur erkennen, an denen sich die behandelten architektonischen Themen und Motive orientierten. Die erste Gruppe bilden diejenigen Bauten, „die gleichsam den Beginn, den Ausgangsort und den immerwährenden Orientierungspunkt bedeuten“.<sup>140</sup> So stellt der Trikonchos des Salzburger Domes ein Motiv dar, das immer wiederkehrt und zahlreichen Varianten zugrunde liegt. Ebenso einflussreich blieb die St. Michaels-Kirche in München, die zwar nie als Ganzes nachgeahmt wurde – was auch unmöglich wäre –, ihre einzelnen Motive aber wie z. B. die Figurennischen zwischen den Pilasterpaaren und die

---

<sup>140</sup> Zitiert nach W. Oechslin, in: OECHSLIN 1973, 264–265.

konchenartigen Seitenkapellen zahlreiche Varianten inspirierten. Besonders einflussreich für die behandelte Plangruppe erwies sich auch ein bestimmtes Motiv der Theatinerkirche in München, die ansonsten für ihre Umgebung „ein Fremdkörper“ blieb.<sup>141</sup> Gemeint ist die Einfassung des Langhauses und der überkuppelten Vierung durch Schmaltravéen und ihre gegenseitige Verkettung.

Die zweite Gruppe bilden diejenigen Bauten, die die Entwicklung zwar nicht primär auslösten, „aber wiederholt als Anreger einwirkten“.<sup>142</sup> Abgesehen von den Plänen, die sich an den Bauten von Carlo Lurago orientieren, überrascht eine große Gruppe der oberitalienischen und venezianischen Kirchenräume, die im Zusammenhang mit den Dientzenhofer-Werken und mit der mitteleuropäischen Architektur bislang nicht ausreichend bzw. gar nicht untersucht worden ist. Und das, obwohl es sich um Großbauten handelt, die nachweisbar motivisch wie thematisch in Mitteleuropa etappenweise ab 1600 rezipiert worden sind.<sup>143</sup> Hierzu zählen vor allem die venezianischen Kuppelkirchen, deren Bauidee in Modifikation durch Tencallas St. Michael in Olomouc (Olmütz, 1676–1699) sowie durch Herkommers St. Mang in Füssen (ab 1701) ihren Weg über die Alpen gefunden hat.<sup>144</sup> Das typische Motiv der venezianischen Beispiele dieser Richtung (S. Giustina in Padua und S. Salvatore in Venedig) – nämlich die Vierstützenpfeiler – wurde demgegenüber kaum verwendet.<sup>145</sup> Umso mehr verwundern die vielen Varianten dieses Themas im Dientzenhofer-Skizzenbuch. Sie lassen sich nur durch die Aufgabenstellung erklären, einen Saalraum mit Seitenkapellen durch breite und schmale Travéen zu rhythmisieren.

---

<sup>141</sup> Zitiert nach B. Schütz, in: SCHÜTZ 2000, 68.

<sup>142</sup> Zitiert nach OECHSLIN 1937, 264–265.

<sup>143</sup> Vergleiche nur Pietro de Pomis Tätigkeit in Graz sowie venezianische Motive in der Münchener Architektur nach 1600.

<sup>144</sup> Hierzu vergleiche ŠVÁCHA 2013, 398–421.

<sup>145</sup> Vergleiche Giovanni Pieronis Entwurf für die Matthäuskirche in Pirnitz – hier in Anlehnung an Albertis Kirche S. Andrea in Mantua, abgebildet bei P. Fidler, in: FUČÍKOVÁ – ČEPIČKA 2007, 91 Abb. I.54.

Die ausgewählte Methode, aus den Variantenplänen architektonische Motive und Themenlösungen zu gewinnen, erwies sich somit bei der Untersuchung der Prototypen als sehr hilfreich: Nur auf diese Weise lassen sich die unterschiedlichsten Inspirationsquellen begreifen. Denn nicht die gesamte Figur – um auf Andrea Pozzos Begriff für zur Nachahmung empfohlene Bauten zurückzugreifen –, sondern vor allem einzelne raumgliedernde Motive und gestellte Aufgaben wirkten auf einen Architekturadepten inspirierend. Durch das Variieren dieser Motive und das Nachzeichnen der bereits gelösten architektonischen Aufgaben eigneten sich die Architekten den vielfältigen Baumeister- und Architektenberuf an. Je breiter der Horizont solcher Prototypen war, desto grösser war die Chance, selbständige Lösungen und einen eigenen Stil zu finden.

#### **6.4. Schlusswort**

Meiner Auseinandersetzung mit der ausgewählten Plangruppe aus dem Dientzenhofer-Skizzenbuch liegt außerdem aber auch ein praktisches Anliegen zugrunde. Mit der Analyse und den neu gewonnen Erkenntnissen möchte ich auf diesen Quellenschatz der Barockforschung erneut aufmerksam machen. Die Pläne stellen nicht nur für die Dientzenhofer-Forschung eine einzigartige Quelle dar, sie zeugen vor allem vom damaligen Lern- und Lehrprozess der Architekten, der aufgrund der mangelnden Primärquellen immer noch ein Forschungsdesiderat ist. Über das abwechslungsreiche Variieren der Motive und Themen, das sich durch die Analyse der Pläne als Hauptaufgabe der zeichnerischen Übungen gezeigt hat, gelangt man – damals wie heute – zur Vollkommenheit. Hierzu als Schlusswort ein Zitat von demjenigen Architekten, der die kommende Generation der Architekturadepten auf ihren eigenen Weg zur Vollkommenheit vorbereitete:

*„Hierzu kombt die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, immer einerley wirdt man überdrüssig, aber die Abwechslung erlustigt, was gemein ist – mittelmässig. Das Vollkommene ist seltsam, dahero belustiget dieses weith mehr.“*<sup>146</sup> (Johann Ferdinand Schor, um 1750)

---

<sup>146</sup> SCHOR fol. 54.

## **7. QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS**

### **7.1. Quellen**

Sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Inv.-Nr. 4584 Bibliothek des Bayerischen Nationalmuseums München.

Johann Ferdinand SCHOR: Die Anfangsgründe der bürgerlichen Baukunst oder Architectur, Inv.-Nr. Teplá MS.B49, Národní knihovna České republiky, Oddělení rukopisů a starých tisků.

### **7.2 Verzeichnis der neuzeitlichen Druckschriften**

Die gedruckten Architekturbücher und Bildpublikationen stellen in diesem Text schriftliche Quellen dar, die die vielfältigen Bauaufgaben der Architekten und Ingenieure, die Terminologie sowie die Architekturtheorie allgemein vermitteln. Sie werden zusammen mit den von Martin Joseph von Reider herausgegebenen Abhandlungen als Quellen, in der Hoffnung, sie somit dem damaligen Diskurs anzunähern, zitiert.

Sebastiano SERLIO: Il Terzo libro [...] nel quale si figurano e descrivono le Antichità di Roma. Venedig 1540

Joseph FURTTENBACH: Architectura civilis: das ist: Eigentliche Beschreibung wie man nach bester form und gerechter Regul fürs Erste: Palläst mit dero Lust und Thiergarten darbey auch Grotten, so dann gemeine Wohnungen, zum Andern: Kirchen, Capellen, Altär, Gotshäuser, Drittens: Spitäler, Lazareten und Gotsäcker ausführen und erbawen soll. Ulm 1628

Jacques TARADE: Desseins de toutes les parties de l'église de Saint Pierre de Rome. Paris 1659

Andrea POZZO – Johann BOXBART: Perspectivae pictorum atque architectorum: Der Mahler und Baumeister Perspectiv. Augsburg 1719

Pietro FERRERIO – Giovanni Giacomo de ROSSI: Palazzi Di Roma De Piv Celebri Architetti (Band 1). Rom 1655

Giovanni Giacomo de ROSSI: Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi / nunc tandem suis cum plantis ac mensuris a Io. Iacobo de Rubeis Romano suis typis in lucem editi ad aedem pacis cum privilegio summi pontificis. Rom 1683

Leonhard Christoph STURM: Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben. Worinnen 1. Nic. Goldmanns Anweisung und drey Exempel angeführet/und mit Anmerkungen erläutert. Augsburg 1718

Leonhard Christoph STURM: Ausführliche Anleitung zu der gantzen Civil-Bau-Kunst: worinnen nebst denen Lebens-Beschreibungen, und den fünff Ordnungen von J. Bar. de Vignola wie auch dessen und des berühmten Mich. Angelo vornehmsten Gebäuden, alles, was in der Baukunst dem Bauzeuge, der Austheilung und der Verzierung nach, so wohl bey der Bildhauer, Mahler, Steinmetze, Maurer und Zimmerleute, als Dach-Decker, Schlösser, Tischler, Gärtner u.d.gl. Arbeit an allerley Arten der Gebäude vorkommen mag, berühret, an deutlichen Beyspielen erkläret und mit schönen Rissen erläutert wird : Vortitel: L'architecture de Vignole avec les commentaires du Sr. Daviler / erstlich in frantzösischer Sprache zusammengetragen, und heraus gegeben von A. C. Daviler [...]; nachdiesem in das Teutsche übersetzt und mit vielen Anmerckungen auch dazu gehörigen Rissen vermehret von Leonh. Christ. Sturm. Augsburg 1725

Paul DECKER: Ausführliche Anleitung zur Civilbaukunst (Band 2). Johannes Christoph Weigel, Nürnberg 1720

Joachim Heinrich JÄCK; Joseph HELLER; Martin Joseph von REIDER: Leben und Werken der Künstler Bambergs. Erlangen 1821, 1825

Martin Joseph von REIDER: Die Bemühungen der Deutschen in Erforschung der Denkmäler altdeutscher Baukunst, vorzüglich ihrer Bauregeln. Bamberg 1841

### 7.3 Literatur

Günter BANDMANN: Ikonologie der Architektur. In: Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1951, 67–109

Günter BANDMANN: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1951

Sergio BETTINI: Baldassarre Peruzzi e la cappella Ghisilardi. Reggio Emilia (Edizioni Diabasis) 2003

Günther BINDING: Baubetrieb im Mittelalter. Darmstadt 1993

Walter BOLL: Ein architektonisches Skizzenbuch aus der Wende des 17. Jahrhunderts. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 2, 1925, 250–257

Ludwig BOSCH: Eine Sammlung barocker Architekturzeichnungen im Bayerischen Nationalmuseum. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 5.1954, 188–204

Hermann BAUER – Wolf-Christian von der MÜLBE: Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. München 2000

Richard BÖSEL: Die Nachfolgebauten von S. Fedele in Mailand. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 37.1984, 67–87

Günter BRUCHER: Barockarchitektur in Österreich. Köln 1983

Susanne DINKELACKER: Böhmisches Barockarchitektur in Bayern – Berbling, Frauenzell und die Pläne für St. Elisabeth in München. München 1987

Fridolin DRESSLER: Martin von Reider (1793–1862) und die Übergabe seiner Sammlungen an das Bayerische Nationalmuseum in München (1859/60). In: Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums, 122, 1986, 29–71

Erik FORSSMAN: Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Stockholm 1956



Kenneth FRAMPTON: Die Architektur der Moderne – eine kritische Baugeschichte. München 2010

Heinrich Gerhard FRANZ: Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen. Leipzig 1962

Heinrich Gerhard FRANZ: Die „böhmische Wandpfeilerhalle“ im 18. Jahrhundert. Marburg 1962

Heinrich Gerhard FRANZ: Dientzenhofer und „Hausstättler“. Kirchenbaumeister in Bayern und Böhmen. München 1985

Christoph Luitpold FROMMEL: Die Architektur der Renaissance in Italien. München 2009

Eliška FUČÍKOVÁ – Ladislav ČEPIČKA (Hrsg.): Waldstein. Albrecht von Waldstein – Inter arma silent musae? Prag 2007

Bruno GRIMMSCHITZ: Johann Lucas von Hildebrandt. Wien – München 1959

Stefan GRUNDMANN u. a.: Architekturführer Rom. Stuttgart/London 1997

Regina HANEMANN: Johann Lorenz Fink (1745–1817). fürstbischöflicher Hofwerkmeister und Hofarchitekt in Bamberg. München 1993

Hermann HECKMANN: Baumeister des Barock und Rokoko in Mecklenburg, Schleswig-Holstein, Lübeck, Hamburg. Berlin 2000

Sabine HEYM: Henrico Zuccalli (um 1642–1724). Der Kurbayerische Hofbaumeister. München – Zürich 1984

Reinhardt HOOTZ: Kunstdenkmäler in Italien – ein Bildhandbuch. Venedig, Stadt und Provinz. Berlin 1974

Mojmír HORYNA: Stavebníci a stavitelé břevnovsko-broumovského kláštera v období baroka. In: Dagmar HEJDOVÁ – Pavel PREISS – Libuše UREŠOVÁ (Hrsg.): Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově. Ausstellungskatalog Benediktinské opatství sv. Markéty v Praze-Břevnově. Prag 1993

Mojmír HORYNA: Kryštof/Christoph Dientzenhofer (1655–1722). K 350. výročí narození génia českého baroka. Praha 2005

Erich HUBALA: Die Fassade der Linzer Karmelitenkirche St. Joseph. In: Das Münster 10, 1957, 24–27

Klaus MERTEN: Niederländische und englische Architektur und Plastik. In: Erich HUBALA (Hrsg.): Die Kunst des 17. Jahrhunderts. Berlin 1990

Julian JACHMANN: Die Architekturbücher des Walter Hermann Ryff. Vitruvrezeption im Kontext mathematischer Wissenschaften. Stuttgart 2006

Heinrich Peter JAHN: Hans Krumpfers Kuppelprojekt für den Freisinger Dom und die venezianischen Wurzeln der Münchener Architektur um 1600. In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 53, 2002, 175–222

Heinrich Peter JAHN: Einer künftigen Kathedrale würdig. Der wiederentdeckte Entwurf des römischen Architekten Carlo Fontanas für die Stiftskirche zu Fulda. In: Gregor K. STASCH (Hrsg.): 300 Jahre Dom zu Fulda und sein Architekt Johann Dientzenhofer (1663–1726). Fulda 2012

Alfred KAISER: Theatinerkirche St. Kajetan München. Regensburg 2005

Barbara KILIAN: S. Giustina in Padua, benediktinische Architektur zwischen Tradition und Anspruch. Frankfurt am Main [u.a.] (Europäische Hochschulschriften) 1997

Thomas KORTH: Der Bau der ehemaligen Jesuitenkirche zum heiligsten Namen Jesu in Bamberg, der heutigen katholischen Pfarrkirche St. Martin. In: Renate BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN: 300 Jahre Jesuitenkirche/St. Martin Bamberg, 1693–1993. Bamberg 1993

Thomas KORTH: Leonhard Dientzenhofer und das Münchner „Dientzenhofer-Skizzenbuch“. In: Hortulus Floridus Bambergensis. Bamberg 2004, 233–250

Richard KRAUTHEIMER: Albertis Templum Etruscum. In: Kunstchronik 13, 1960, 364–368.

Hanno-Walter KRUFT: Geschichte der Architektur-Theorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995

Luboš LANCINGER – Milan PAVLÍK: Nové prameny k stavebnímu vývoji kostela sv. Josefa pražských karmelitánek a k účasti J. B. Matheye na projektu. In: Umění XVII, 1969, 357–367

Volker LIEDKE: Ein Geburtsbrief für Wolf und Georg Dientzenhofer vom Jahre 1679. In: Ars Bavarica, 1, 1973, 115

Helmut LORENZ: Leonhard Christoph Sturm als Architekturtheoretiker und Architekt. In: Die Wissenschaftlichen Größen der Viadrina (Hrsg. v. K. Wojciechowski), Frankfurt/O. (= Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder, Universitätsschriften 2) 1992, 78–96

Wolfgang LOTZ: Architecture in Italy. 1500–1600. New Haven [u. a.] (Pelican history of art) 1995

Martin BÓNA – Michal ŠIMKOVIC, Fortifikačná architektúra. In: Zuzana LUDIKOVÁ, Renesancia – dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava 2009

Petr MACEK: Architektura Architektur. In: Mojmír HORYNA – Jaroslav MACEK – Petr MACEK – Pavel PREISS (Hrsg.): Oktavián Broggio (1670–1742). Ausstellungskatalog der Kunstgalerie in Leitmeritz. Prag 1992

Ernst Wolfgang MICK: Johann Ev. Holzer. Ein frühvollendetes Malergenie des 18. Jhs. München 1984

Karl MÖSENER: Sedlmayr zitiert Stifter. Zur Vorgeschichte des Begriffs „anschaulicher Charakter“. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 43, 1998, 47–57

Hanswernfried MUTH: Aus Balthasar Neumanns Baubüro. Pläne der Sammlung Eckert zu Bauten des großen Barockarchitekten. Würzburg, 1987

Věra NAŇKOVÁ: Die St. Ignatiuskirche in Chomutov in Böhmen. In: Ostbayerische Grenzmarken. Passau 11, 1969, 179–182

Tobias G. NATTER (Hrsg.): Architectura practica. Barockbaumeister und moderne Bauschule aus Vorarlberg. Bregenz 2006

Norbert NUSSBAUM: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik. Entwicklung und Bauformen. Köln 1985

Werner OECHSLIN (Hrsg.): Die Vorarlberger Barockbaumeister. Ausstellungskatalog. Einsiedeln 1973

Werner OECHSLIN: Palladianismus. Andrea Palladio – Kontinuität von Werk und Wirkung. Zürich 2008

Hans SEDLMAYR: Kunst und Wahrheit – zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958

Ulrich SCHÜTTE: Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden. Wolfenbüttel 1984

Bernhard SCHÜTZ: Die Hl. Kreuzkirche in Westerndorf am Wasen. Zu ihrer Baugeschichte und architekturhistorischen Bedeutung. In: Das Münster, Regensburg 28, 1975, 279–295

Bernhard SCHÜTZ: Deutsche Romanik. Die Kirchenbauten der Kaiser, Bischöfe und Klöster. Freiburg 1989

Bernhard SCHÜTZ: Die kirchliche Barockarchitektur in Bayern und Oberschwaben 1580–1780. München 2000

Bernhard SCHÜTZ: Die Bautypen in der Sakralarchitektur des bayerischen Barock. In: Janez HÖFLER – Frank BÜTTNER (Hrsg.): Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock. Regensburg 2006

Robert STALLA: Die Klosterkirche in Reisach – ein Werk karmelitischer Ordensarchitektur und süddeutscher Bautradition. In: Lothar ALTMANN – Norbert LIEB (Hrsg.): Festschrift für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag. München 1987

Wolfgang STROHMAYER: Matthäus Roriczer – Baukunst-Lehrbuch. Hürtgenwald 2009

Karl M. SWOBODA (Hrsg.): Barock in Böhmen. München 1964

Daniela ŠTĚRBOVÁ – Michal PATRNÝ: Der immerwährende Kaiser. Der Plan für die „Provinzkapitel“ in Braunau in dem sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch. In: Umění 62, 2014, 240–250

Roberto TERRA – Timothy Barton THURBER: I progetti di Domenico e Pellegrino Tibaldi per la ricostruzione della cattedrale di Bologna e il

programma edilizio del cardinale Gabriele Paleotti. In: Francesco Ceccarelli, Deanna Lenzi (Hrsg.): Domenico e Pellegrino Tibaldi – Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento. Venezia 2011, 165–190

T. Barton THURBER: Architecture and civic identity in late sixteenth-century Bologna. Domenico and Pellegrino Tibaldi's projects for the rebuilding of the cathedral of San Pietro and Andrea Palladio's designs for the façade of the basilica of San Petronio. In: Renaissance Studies 13/1, 1999, 455–474

Milada VILÍMKOVÁ – Johannes BRUCKER: Dientzenhofer – Eine bayerische Baumeisterfamilie in der Barockzeit. Rosenheim 1989

Pavel VLČEK: „Dientzenhoferův skicář“ a česká architektura 1640–1670. In: Umění 37, 1989, 473–497

Hans Vlieghe: Flemish Art and Architecture 1585–1700. New Haven (Pelican history of art) 1995

Carsten-Peter Warncke: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder. Köln 2005

Matthias Weniger: Die Büchersammlung des Bayerischen Nationalmuseums und die Bibliothek des Martin Joseph von Reider. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F. 62, 2011, 203–250

Matthias Weniger: Die Kunstschatze des Martin Joseph von Reider. Rekonstruktion, Eigenart, Bedeutung; ein Arbeitsbericht zum 150. Todestag des Sammlers. In: Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums, 148 (2012), 195–264

Rudolf Wittkower: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus. München, 1983

Rudolf Wittkower: Art and Architecture in Italy 1600 to 1750. 3 Bände. New Haven [u. a.] (Pelican history of art) 1999

## **8. BILDANHANG**

### **8.1 Bildanhang zum Kapitel 1. Vorwort**

- 1.01 Sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Folio 453
- 1.02 Carlo Lurago: Chomutov (Komotau), ehem. Jesuitenkirche, ab 1663
- 1.03 Agostino Barelli: München, Theatinerkirche, ab 1663 (in: SCHÜTZ 2000)

### **8.2 Bildanhang zum Kapitel 2. Einführung**

- 2.01 Holzmodell für die Klosterkirche in Münsterschwarzach, nach Balthasar Neumann, 1726/1727 (in: MUTH 1987)
- 2.02 Skizzenbuch Hans Böblingers, 1435, BNM Inv. Nr. 3604
- 2.03 Walther Rivius, Vitruvius Teutsch (1548), Darstellung der „Orthographia“ am Beispiel des Mailänder Doms (nach Cesare Cesariano)
- 2.04 Wendel Dietterlin, Architektur von Portalen und Thürgerichten mancherley Arten, Straßburg 1594
- 2.05 Seroux d’Agincourt: Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Architektur, Sculptur und Malerei vorzugsweise in Italien vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert. 1840
- 2.06 Sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Folio 95
- 2.07 Sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Folio 221–222
- 2.08 Sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Folio 229–230

### **8.3 Bildanhang zum Kapitel 3. Die charakteristische Form der Pläne**

- 3.01 Parallele des Eglises de St. Pierre de Rome et de Notre Dame de Paris – Jacques TARADE: Desseins de toutes les parties de l’eglise de Saint Pierre de Rome. Paris 1659
- 3.02 Thür zu einem Saahl – Paul DECKER: Ausführliche Anleitung zur Civilbaukunst. Joh. Christoph Weigel, Nürnberg 1720
- 3.03 Tab XVI. Faciata der Iesuite Kirche zu Brüssel, an der einen Helfte mit einer verbesserung gezeichnet (oben), Halbe Faciata der

Carmeliter Nonnen Kirche zu Brüssel (unten) – L. Chr. STURM:  
Leonhard Christoph Sturms Durch Einen grossen Theil von  
Teutschland und den Niederlanden biß nach Pariß gemachte  
Architectonische Reise-Anmerckungen, Augsburg 1719

- 3.04 Tab XIII. Ausschnitt: Halbe Faciata der Iesuiten Kirche zu  
Antwerpen. – L. Chr. STURM: Leonhard Christoph Sturms Durch  
Einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden biß nach  
Pariß gemachete Architectonische Reise-Anmerckungen, Augsburg  
1719
- 3.05 Pieter Huyssens: Antwerpen, Jesuitenkirche St. Karl Borromäus,  
Fassade, um 1620 (in: VLIEGHE 1998).
- 3.06 St. Joseph in Prag, Variantenentwurf für die Fassade (in: HUBALA  
1957)

#### **8.4 Bildanhang zum Kapitel 4. Raumgestaltung und Motive**

- 4.01 Carlo Rainaldi: Rom, SS. Gesù e Maria, 1674–1675 (in: ROSSI  
1721)
- 4.02 Sammlung Eckert 253+, Längsschnitt einer Kirche, Johann  
Dientzenhofer (?), Carlo Fontana (?), (in: JAHN 2012)
- 4.03 Andrea Palladio: Venedig, Il Redentore, 1577–1592 (in: FROMMEL  
2009)
- 4.04 München, St. Michael, Langhaus (in: SCHÜTZ 2000)
- 4.05 Philiberto Lucchese: Lambach, Stiftskirche, 1652–1656
- 4.06 Georg Dientzenhofer: Kappel bei Waldsassen, Wallfahrtskirche  
Hl. Dreifaltigkeit, 1682–1689
- 4.07 Georg Dientzenhofer: Bamberg, ehem. Jesuitenkirche Namen Jesu,  
heute St. Martin, 1686–1693
- 4.08 Leonhard Dientzenhofer: Trautmannshofen, Wallfahrtskirche Mariä  
Namen, 1686–1691
- 4.09 Francesco Capriani da Volterra: Rom, St. Giacomo degli Incurabili,  
Triumphbogenmotiv im Langhaus, ab 1592 (in: LOTZ 1995)

- 4.10 Carlo Carlone (?): Wien, Servitenkirche, 1651–1670 (in: BRUCHER 1983)
- 4.11 Agostino Barelli: München, Theatinerkirche, ab 1663 (in: SCHÜTZ 2000)
- 4.12 Christoph Dientzenhofer: Prag-Břevnov, Benediktiner-Klosterkirche St. Margarethe, Entwurfsvariante von 1709 (in: HORYNA 2005)
- 4.13 S. Maria in Campitelli auf Fol. 462 – Thema der Verkettung zweier Raumeinheiten durch rhythmische Gesamtstruktur
- 4.14 Jacopo Sansovino: Venedig, S. Fantin – Presbyterium 1549–1564 (in: HOOTZ 1974)
- 4.15 Hans Krüper: Weilheim, Stadtpfarrkirche – Chorkuppel, 1624–1631 (in: Bildindex der Kunst und Architektur)
- 4.16 Carlo Lurago: Prag, Kirche der Irischen Franziskaner, ab 1652 (in: TIBITANZLOVÁ – VÁCHA)
- 4.17 Sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Folio 273–274.
- 4.18 Georg und Wolfgang Dientzenhofer: Michelfeld, ehemalige Benediktiner-Klosterkirche, ab 1688
- 4.19 Serlio: Il Terzo libro, Mausoleo dei Cerceni
- 4.20 Michelangelo: Rom, S. Maria Maggiore – Cappella Sforza, 1560–1573
- 4.21 Prag, St. Veits-Kathedrale, um 1760 (in: VLČEK – HAVLOVÁ)
- 4.22 Ludvík Kohl (1746–1821): St. Veits-Kathedrale (in: VLČEK – HAVLOVÁ)
- 4.23 Dillingen, Jesuitenkirche: „bayerischer Prototyp“ (in: SCHÜTZ 2000, Abb. 8)
- 4.24 Carlo Lurago: Prag – Neustadt, Jesuitenkirche St. Ignatius: „böhmischer Prototyp“
- 4.25 Passau, Jesuitenkirche, 1665–1677 (in: SCHÜTZ 2000)

## **8.5 Bildanhang zum Kapitel 5. Katalog**

Der Katalog ist nach einzelnen Folios nummeriert. Die Verteilung der Pläne in jeweilige Plangruppen siehe in folgender Tabelle:



**Gruppe A:** 311–312, 315–316, 333–334, 349–350, 357–358, 373–374, 401–402, 405–406, 409–410, 413–414, 417–418, 427–428, 437–438, 449–450

Blatt 310–313: Fol. 311–312: S. Andrea della Valle in Rom

Blatt 315–316: Fol. 315, Fol. 316

Blatt 332–335: Fol. 333–334 (SS. Ambrogio e Carlo in Rom)

Blatt 348–351: Fol. 349, Fol. 350

Blatt 356–359: Fol. 357, Fol. 358

Blatt 372–375: Fol. 373, Fol. 374

Blatt 400–403: Fol. 401, Fol. 402 (S. Andrea al Quirinale in Rom)

Blatt 405–406: Fol. 405, Fol. 406

Blatt 409–410: Fol. 409 (links: Servitenkirche in Wien), Fol. 410 (rechts: S. Anna die Palafrenieri)

Blatt 412–415: Fol. 413–414 (S. Agnese in Agone in Rom)

Blatt 416–419: Fol. 417–418 (SS. Luca e Martina)

Blatt 426–429: Fol. 427–428 (S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom)

Blatt 436–439: Fol. 437–438 (S. Andrea della Valle in Rom)

Blatt 448–451: Fol. 449–450

**Gruppe B:** 347 (?), 377–378, 380–383, 385–6, 389–90, 421–2, 445–6

Blatt 346–347: Fol. 347

Blatt 376–379: Fol. 377–378 (Chiesa Nuova in Rom)

Blatt 380–383: Fol. 380, Fol. 383

Blatt 384–387: Fol. 385, Fol. 386 (Il Redentore in Venedig)

Blatt 388–391: Fol. 389 (S. Giorgio Maggiore in Venedig), Fol. 390

Blatt 420–423: Fol. 421 (Kopie nach 417–418), Fol. 422 (Kopie nach 332–333)

Blatt 444–447: Fol. 445–446 (rechts S. Salvatore in Venedig)

**Gruppe C:** 353-354, 361-362, 365-366, 369-370, 397-398

Blatt 352-355: Fol. 353, Fol. 354: links Jesuitenkirche in Hradec Králové  
Königgrätz

Blatt 360-363: Fol. 361, Fol. 362

Blatt 364-367: Fol. 365: rechts Jesuitenkirche in Březnice, Fol. 366

Blatt 396-399: Fol. 397, Fol. 398: St. Jakob in Jičín (Jitchin)

Blatt 368-370: Fol. 369 (links Hl. Kreuz in Westerndorf am Wasen), Fol.  
370 (rechts Maria-Hilf-Kirche in Innsbruck) – Übereinstimmung mit der  
Gruppe A in Zeichnungstechnik und Schraffur

**Gruppe D:**

Blatt 284-287: Fol. 285: Maxentius-Basilika, Fol. 286

Blatt 392-395: Fol. 393, Fol. 394

Blatt 298-301: Fol. 299 (rechts Dominikaner-Kirche in Prag)

Blatt 430-433: Fol. 431

Blatt 432-435: Fol. 433 (rechts S. Giovanni Chrisostomo in Venedig), Fol.  
434 (rechts S. Salvatore in Bologna)

Blatt 453-454: Fol. 453 (links Jesuitenkirche in Komotau, rechts  
Theatinerkirche in München), Fol. 454 (rechts Wallfahrtskirche in Mariazell)

Blatt 456-459: Fol. 457 (S. Maria della Salute in Venedig)

Blatt 460-463: Fol. 461 (links S. Pietro in Bologna), Fol. 462 (links S. Maria  
in Campitelli in Rom)

Blatt 464-467: Fol. 465-466 (S. Giustina in Padua)

Blatt 468-471: Fol. 469-470 (S. Ignazio in Rom)

Blatt 472-475: Fol. 473-474

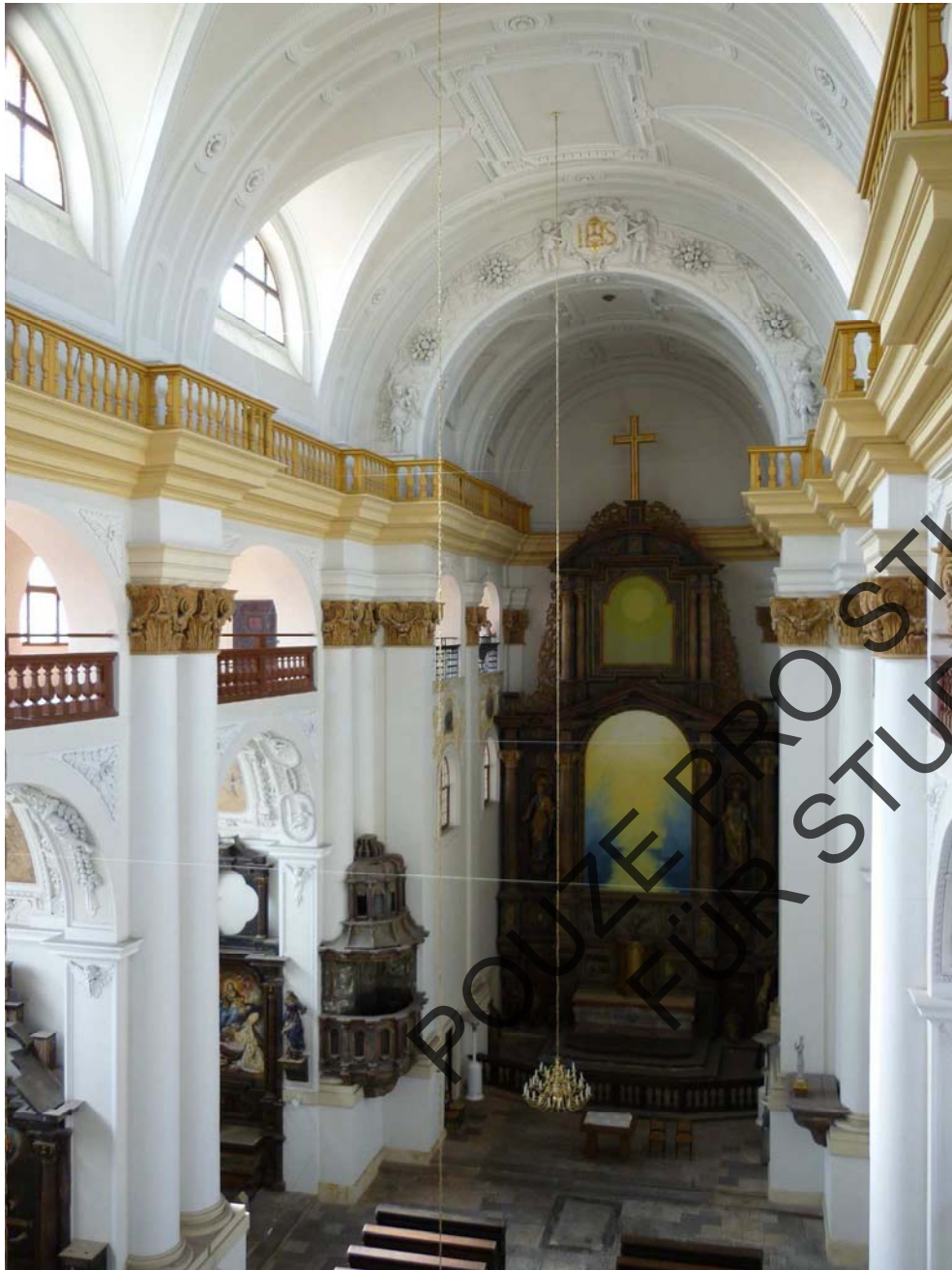
Wasserzeichen nicht lesbar: Blatt 324-327: Fol. 326 (links Alt Bunzlau,  
rechts Spitalkirche in der Altstadt in Prag), Blatt 440-443: Fol. 441-442

POUZE PRO STUDIJNÍ ÚČELY  
FÜR STUDIENZWECKE



1.01\_sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Fol. 453.





1.02\_Carlo Lurago: Chomutov (Komotau), ehem. Jesuitenkirche, ab 1663.

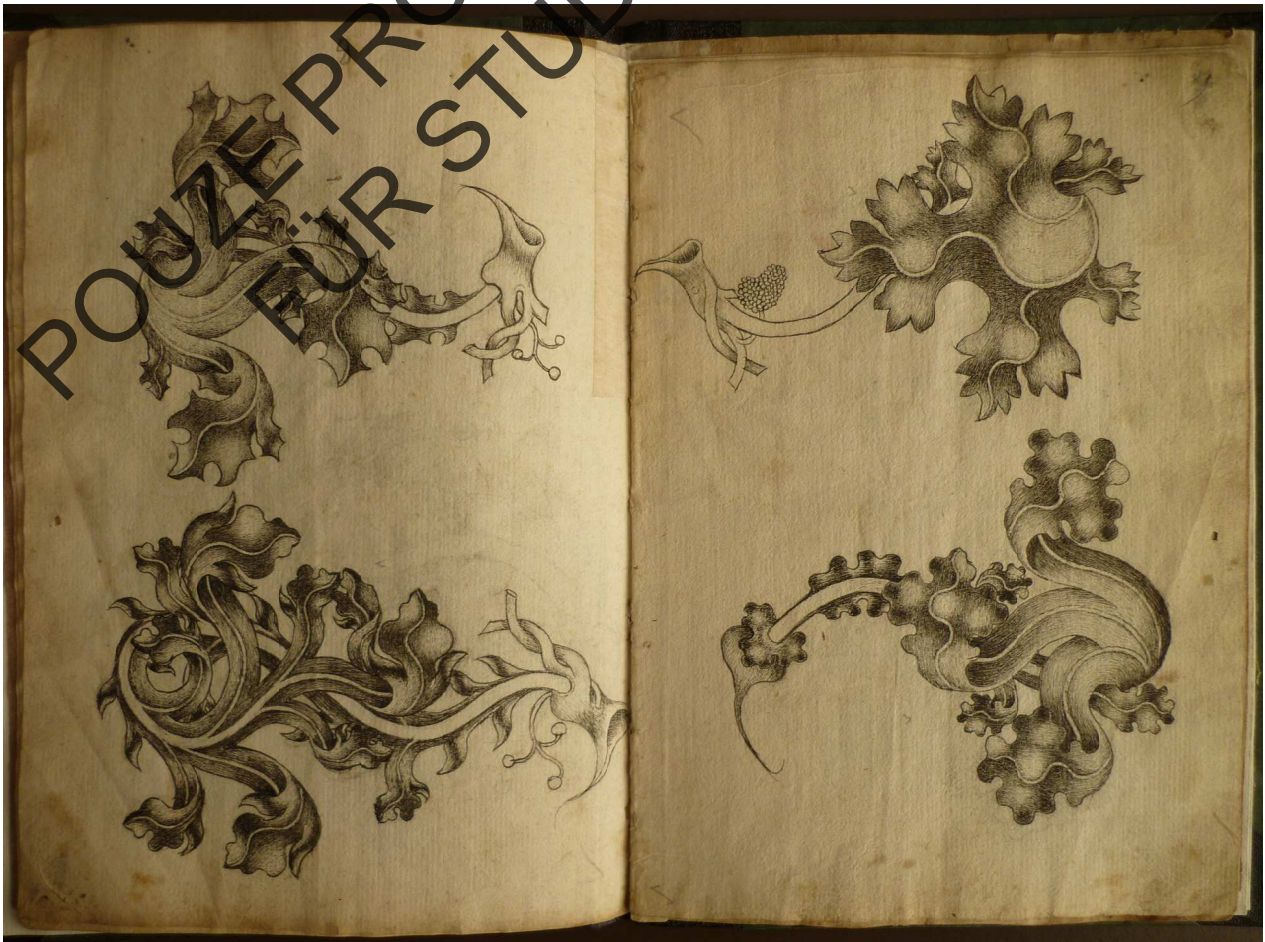


1.03\_Agostino Barelli: München, Theatinerkirche, ab 1663.



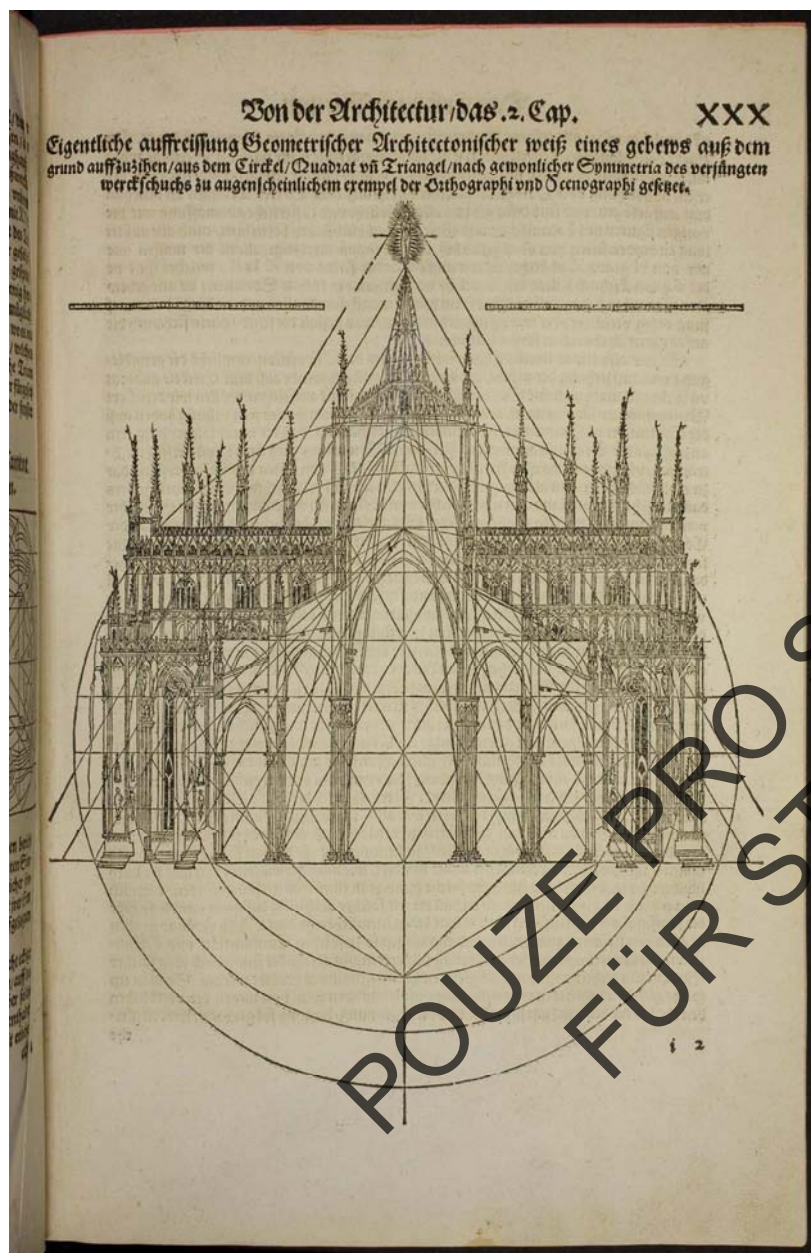


2.01\_Holzmodell für die Klosterkirche in Münsterschwarzach, nach Balthasar Neumann, 1726/1727.



2.02 Skizzenbuch Hans Böblingers, 1435, BNM Inv. Nr. 3604.



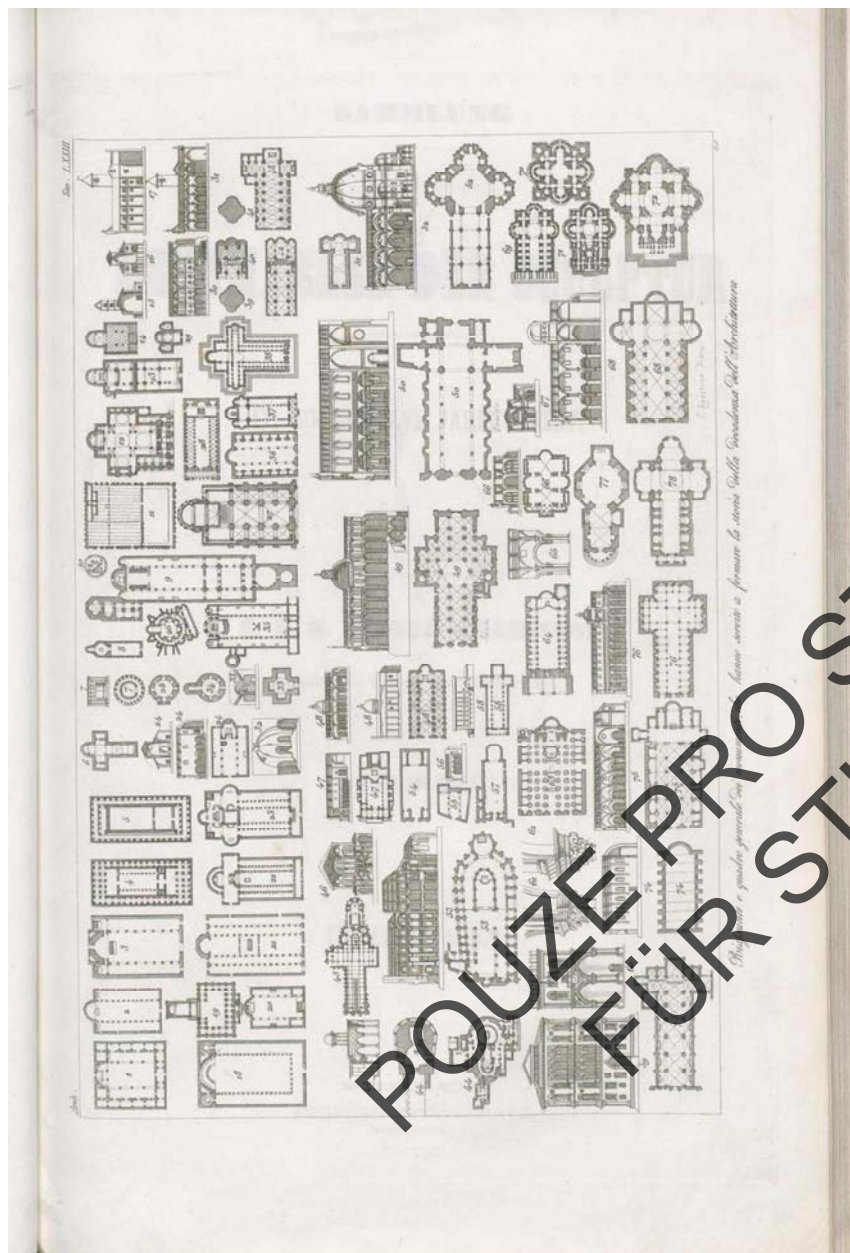


2.03 Walther Rivius, Vitruvius Teutsch (1548), Darstellung der "Orthographia" am Beispiel des Mailänder Doms (nach Cesare Cesariano).

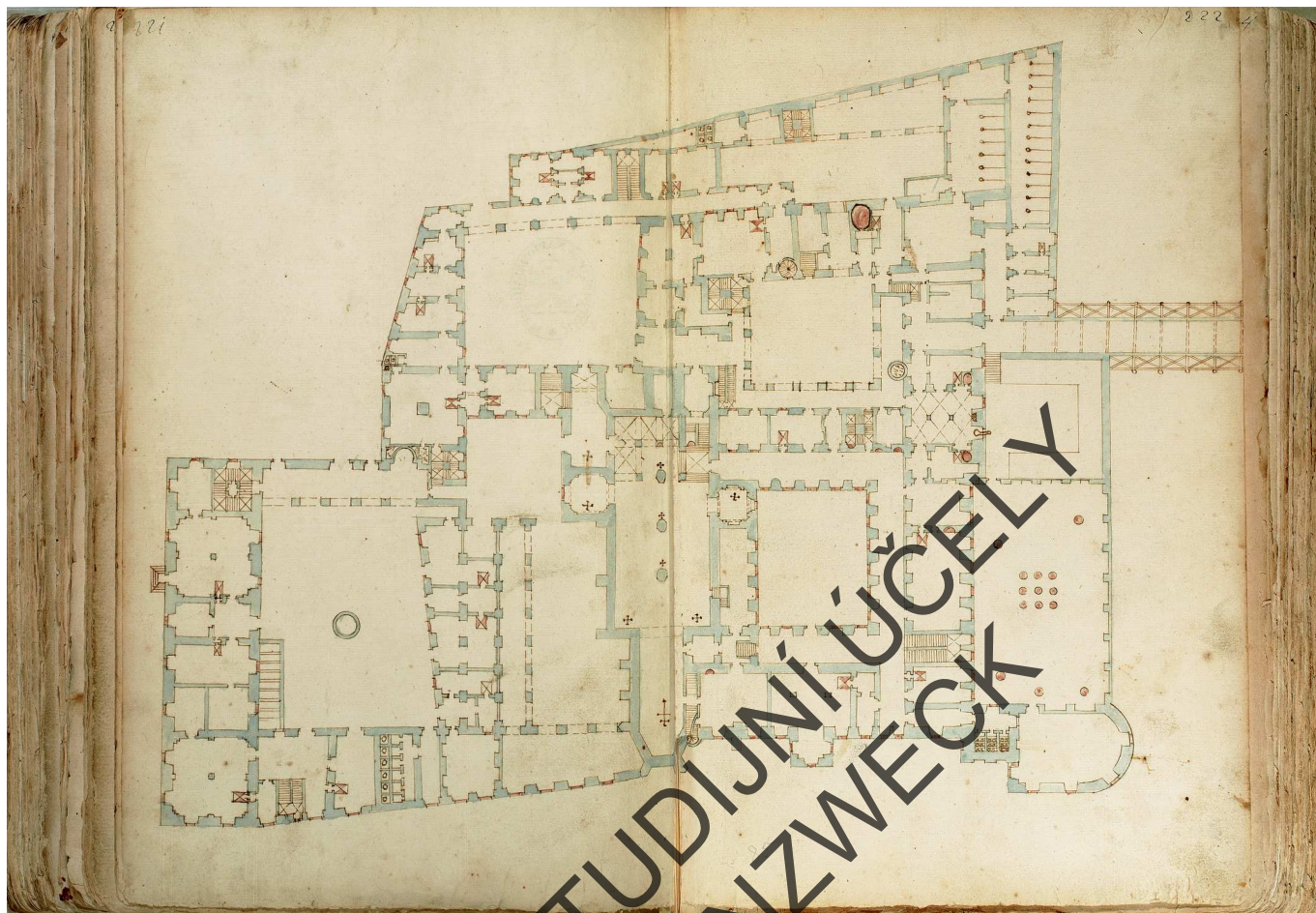


2.04 Wendel Dietterlin, Architektur von Portalen und Thürgerichten mancherley Arten, Straßburg 1594.

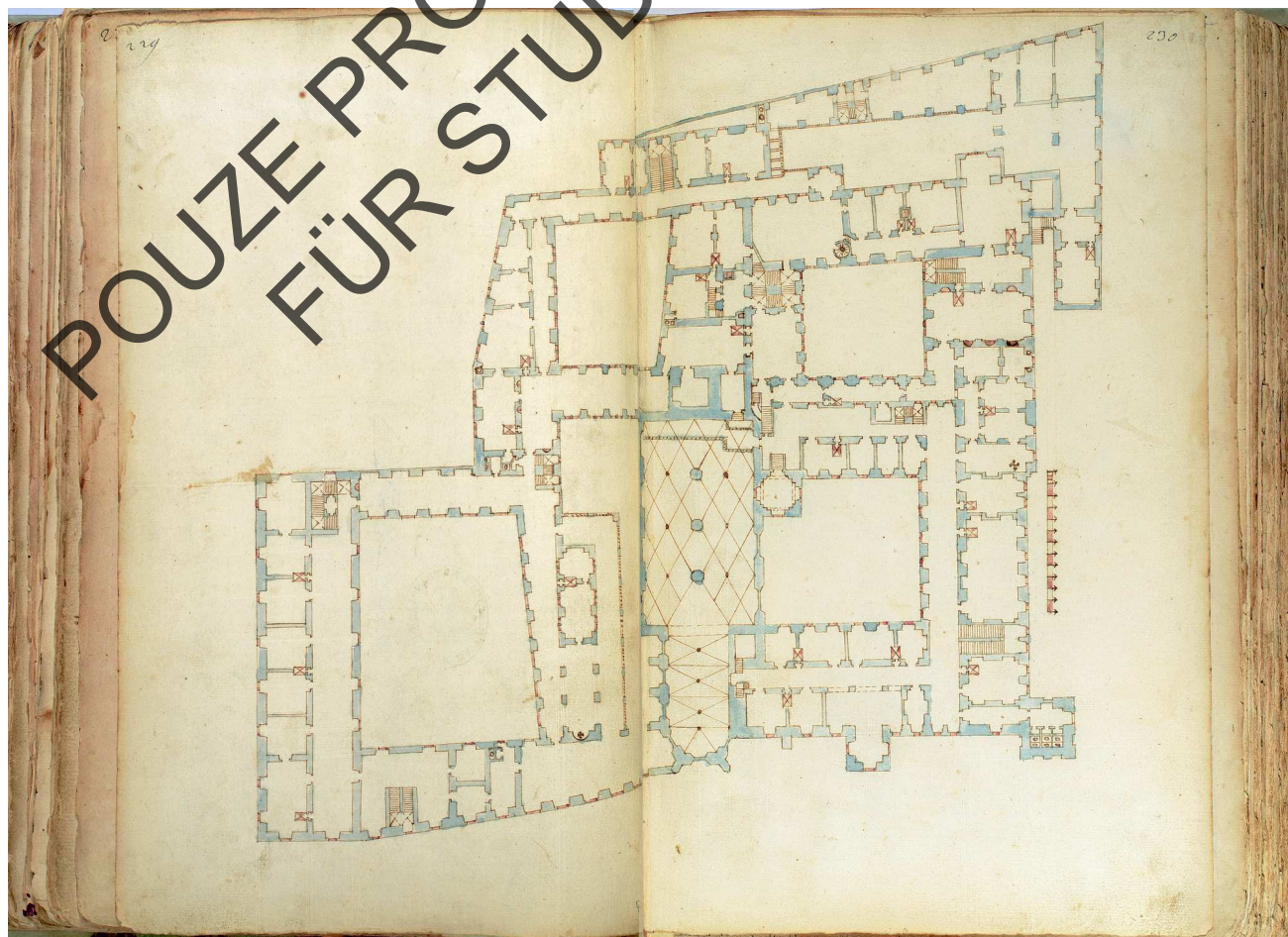






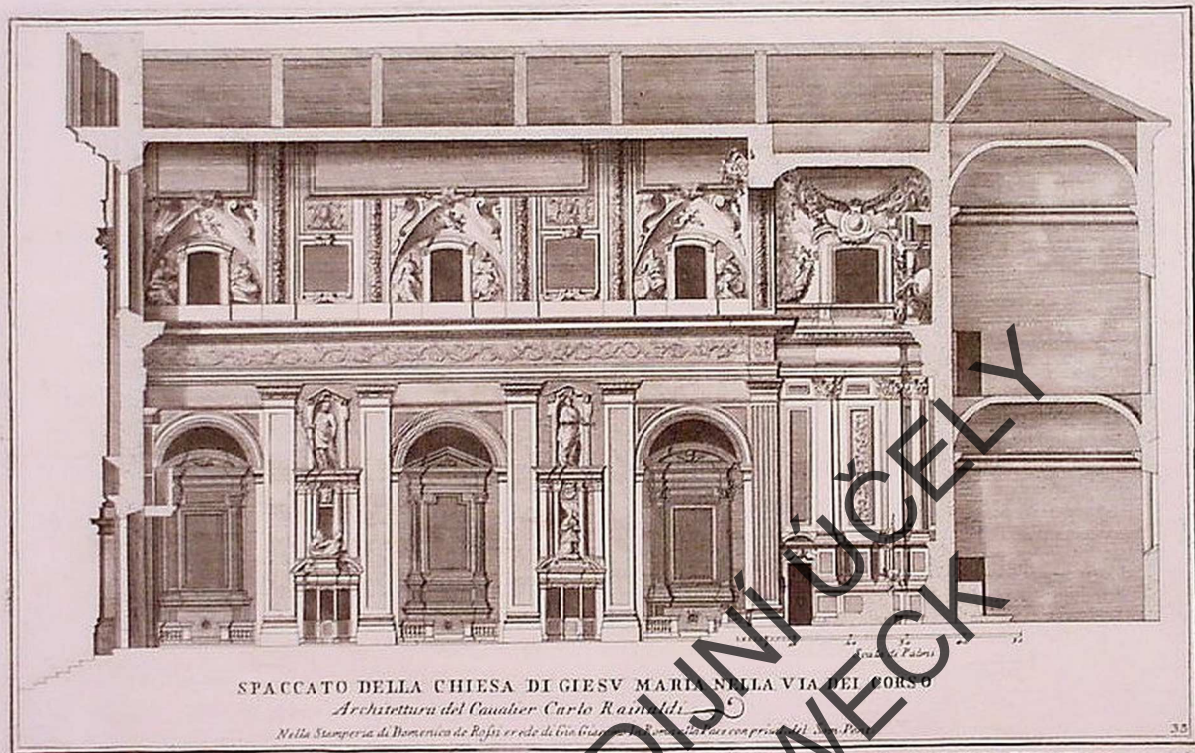


2.07\_sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Folio 221–222.



2.08\_sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Folio 229–230.





4.01\_Carlo Rainaldi: Rom, SS. Gesù e Maria, 1674-1675.



4.02\_Sammlung Eckert 253+, Längsschnitt einer Kirche, Johann Dientzenhofer (?), Carlo...



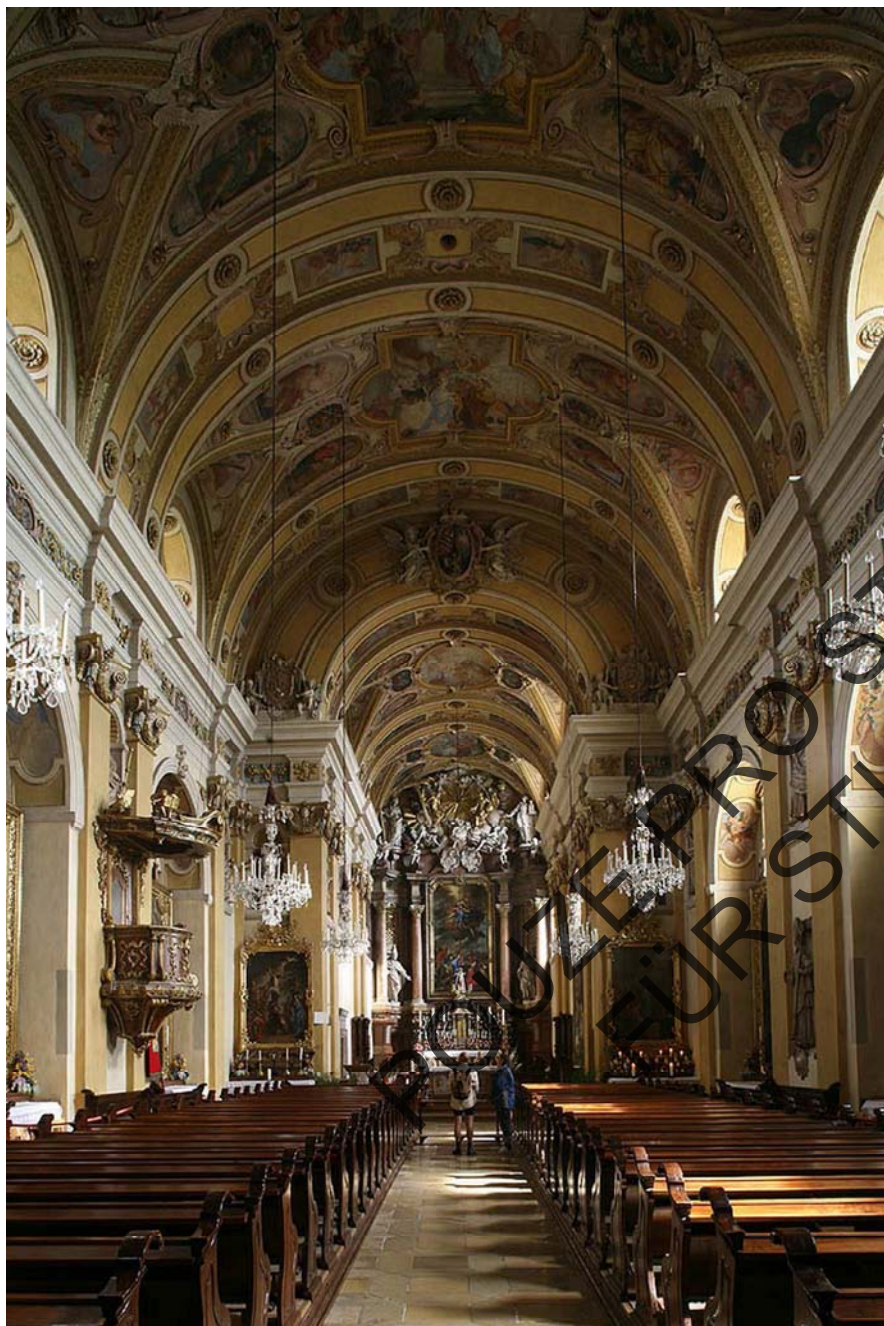


4.03\_Andrea Palladio: Venedig, Il Redentore, 1577-1592.

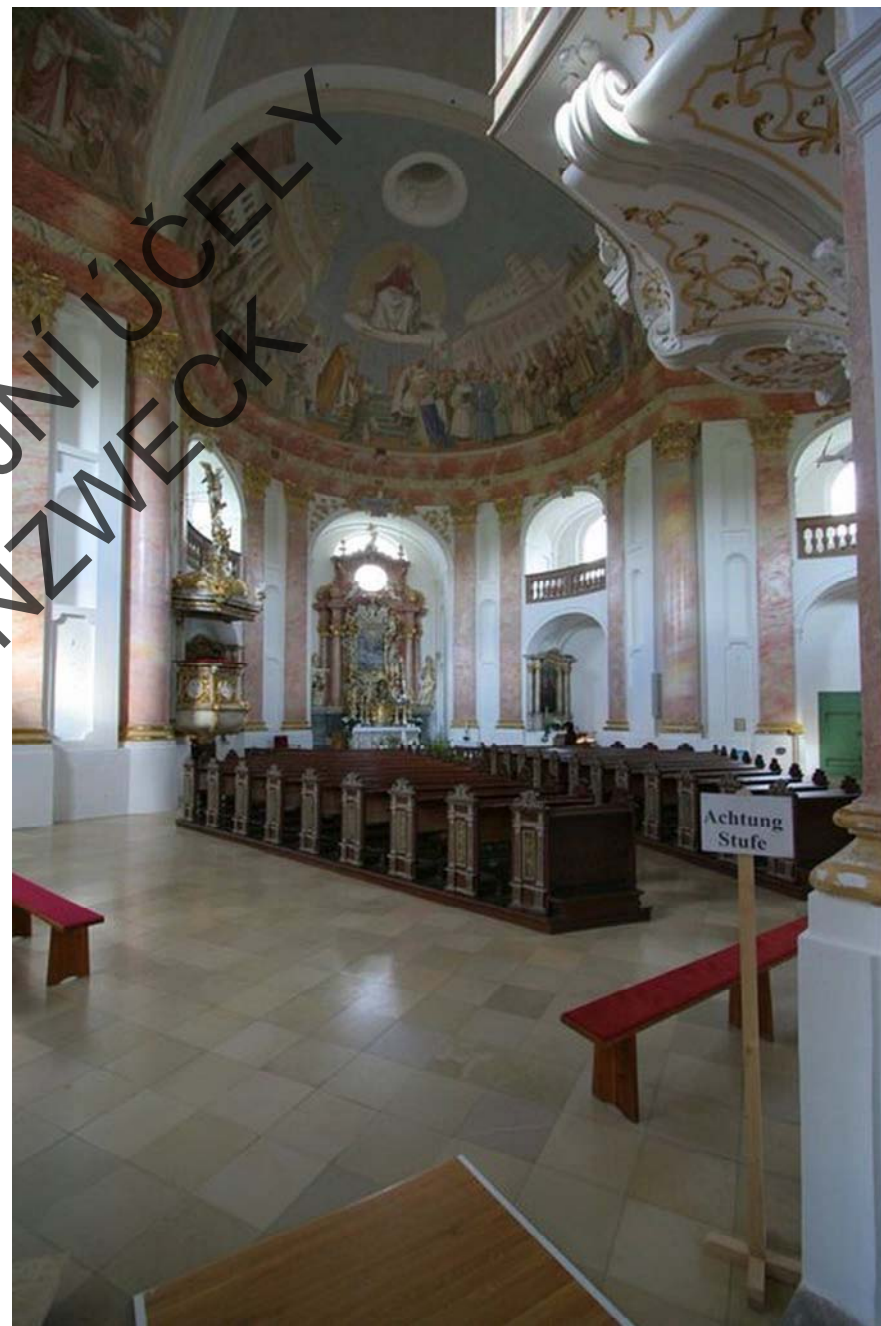


4.04\_München, St. Michael, Langhaus.





4.05\_Philiberto Lucchese: Lambach, Stiftskirche, 1652-1656.

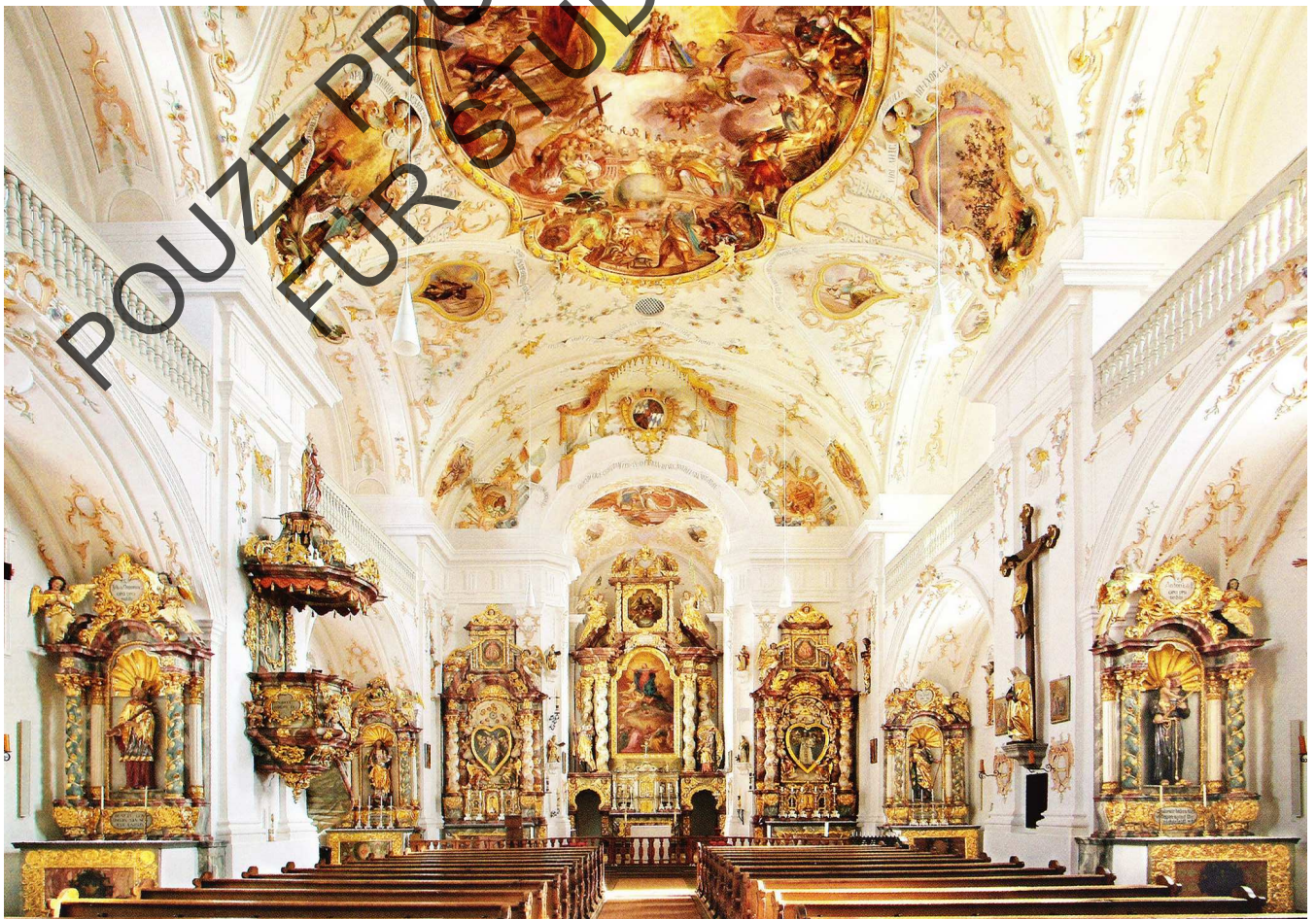


4.06\_Georg Dientzenhofer: Kappel bei Waldsassen,...



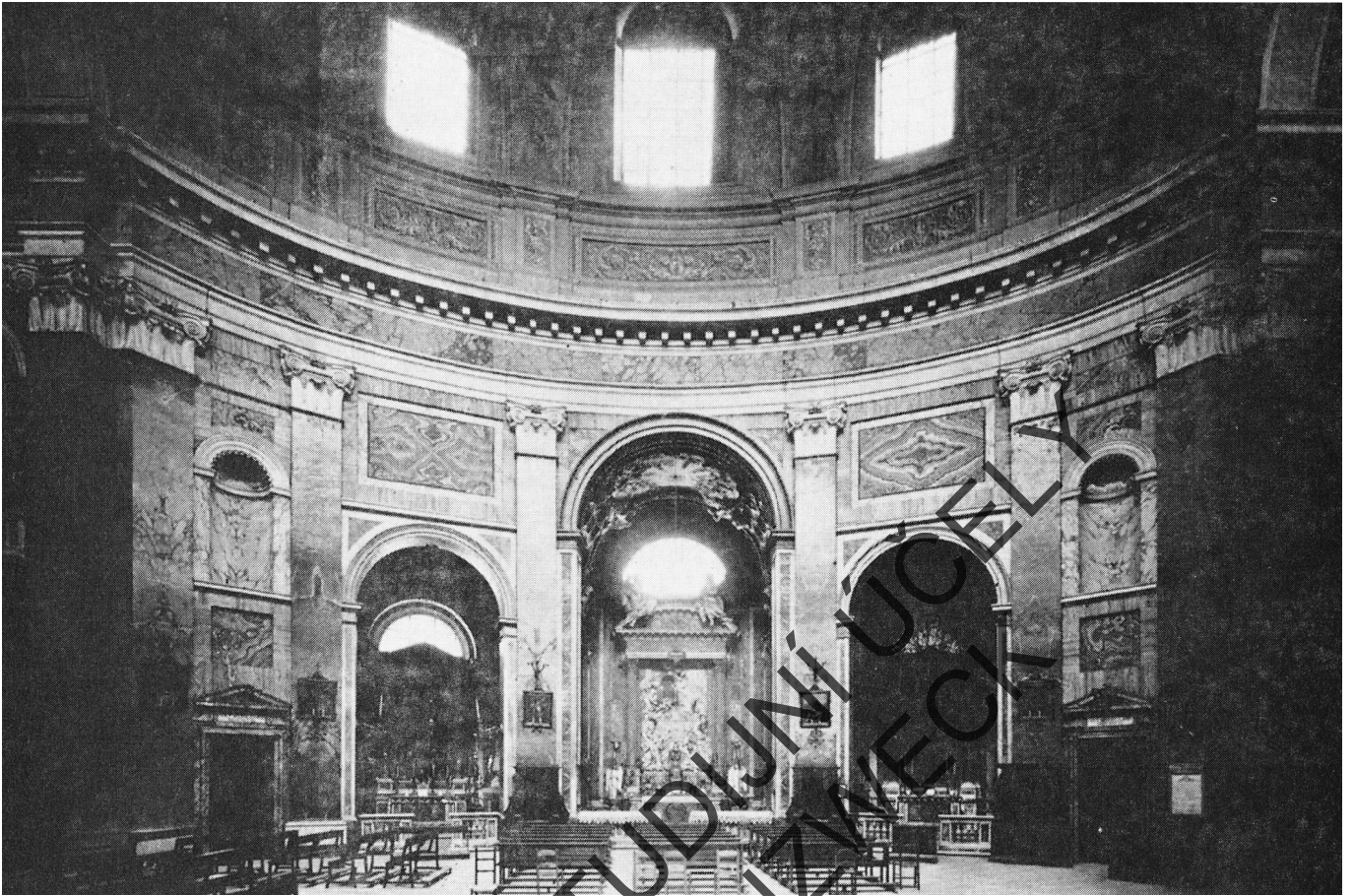


4.07\_Georg Dientzenhofer: Bamberg, ehem. Jesuitenkirche Namen Jesu, 1686-1693.

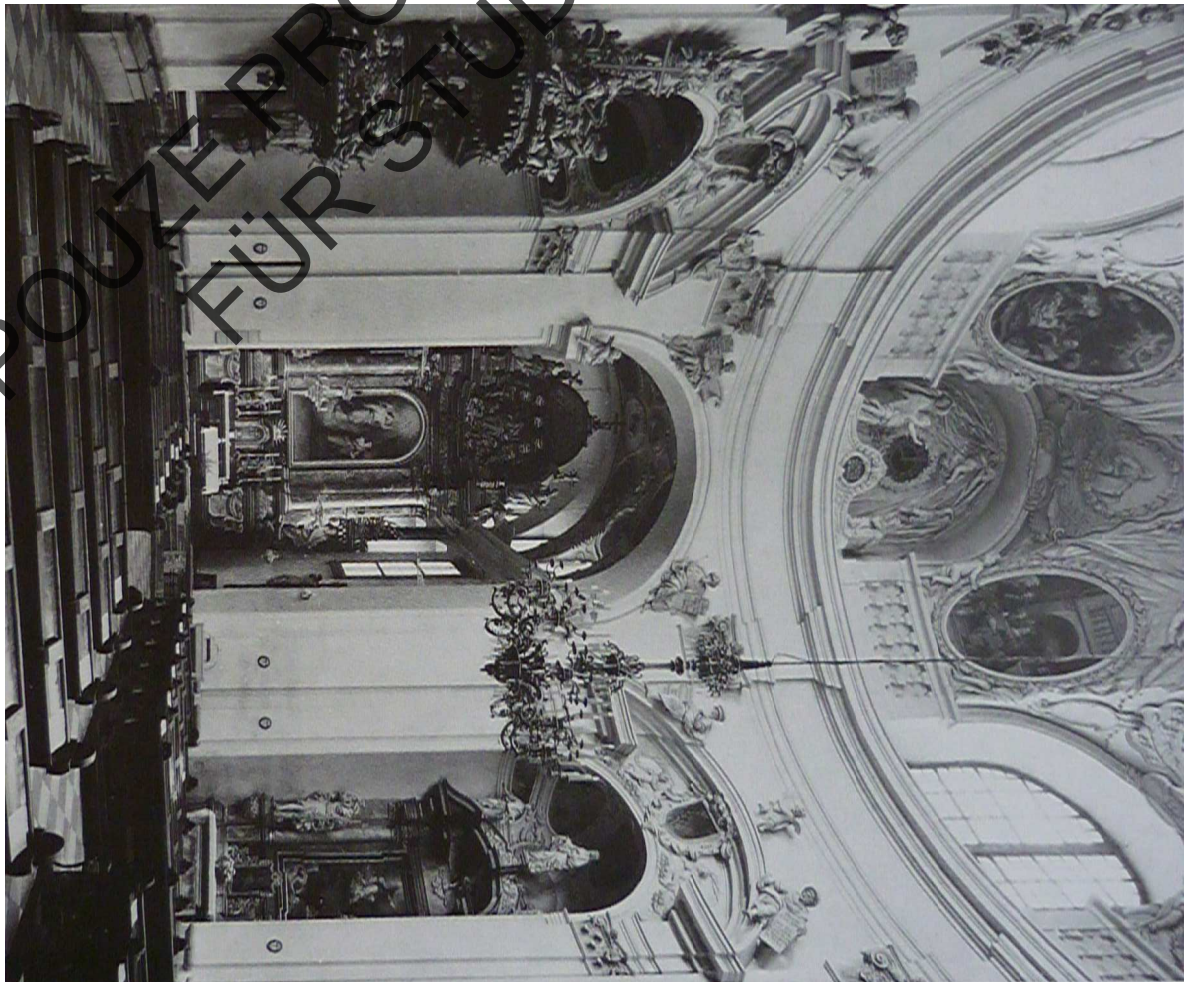


4.08\_Leonhard Dientzenhofer: Trautmannshofen, Wallfahrtskirche Mariä Namen, 1686-1691.



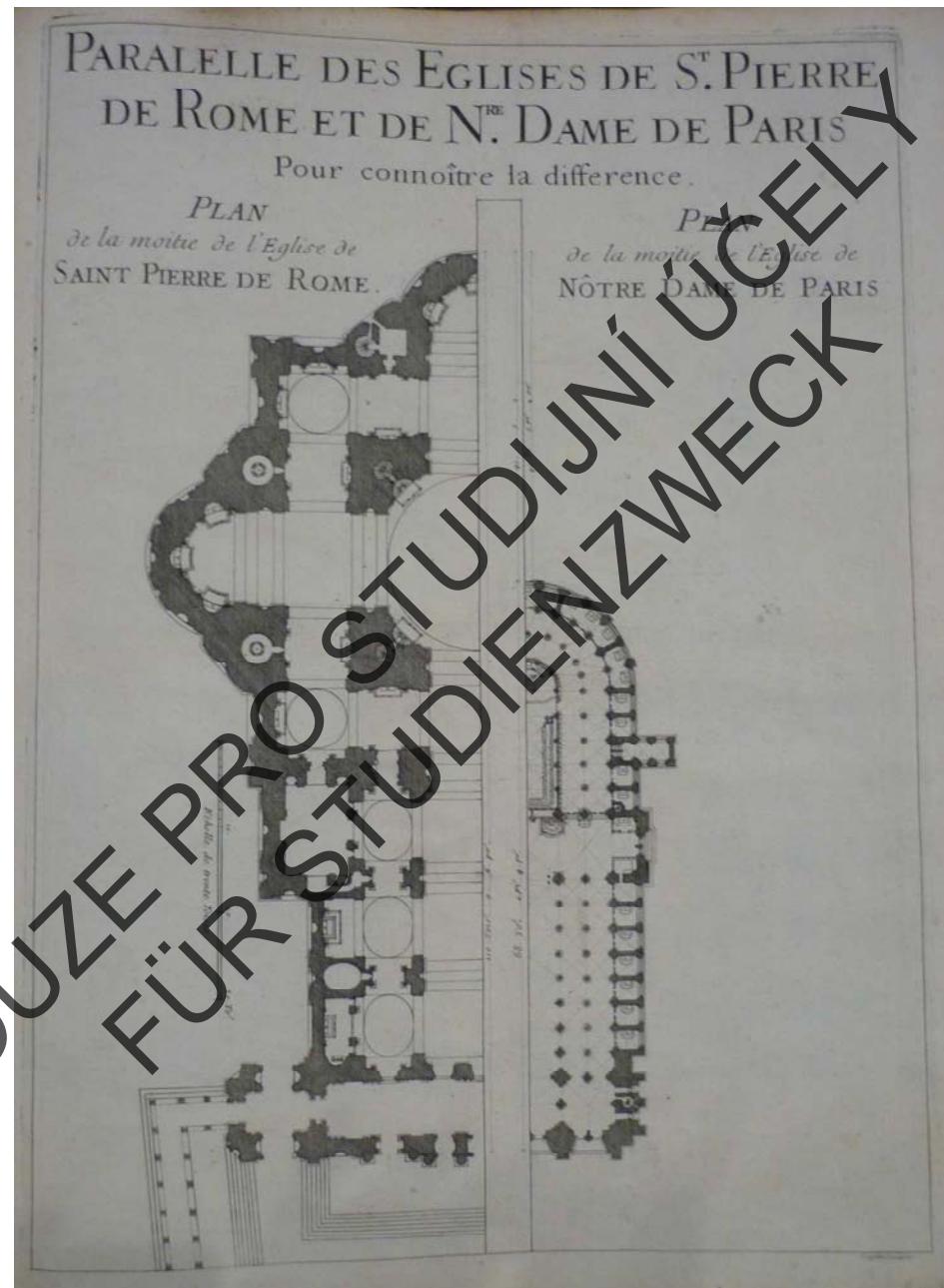


4.09\_Fr. C. da Volterra: Rom, St. Giacomo degli Incurabili, Triumphbogenmotiv im Langhaus, ab 1592.



4.10\_Carlo Carlone (?): Wien, Servitenkirche, 1651-1670.





3.01\_Jacques TARADE: Dessains de toutes les parties de l'ēglise de Saint Pierre de Rome. Paris 1659.



3.02\_Paul DECKER: Ausführliche Anleitung zur Civilbaukunst.  
Joh. Christoph Weigel, Nürnberg 1720.



3.03\_L. Chr. STURM: Leonhard Christoph Sturms  
Durch Einen grossen Theil von Teutschland und den  
Niederlanden biß nach Pariß gemachte  
Architectonische Reise-Anmerckungen, Augsburg 1719.





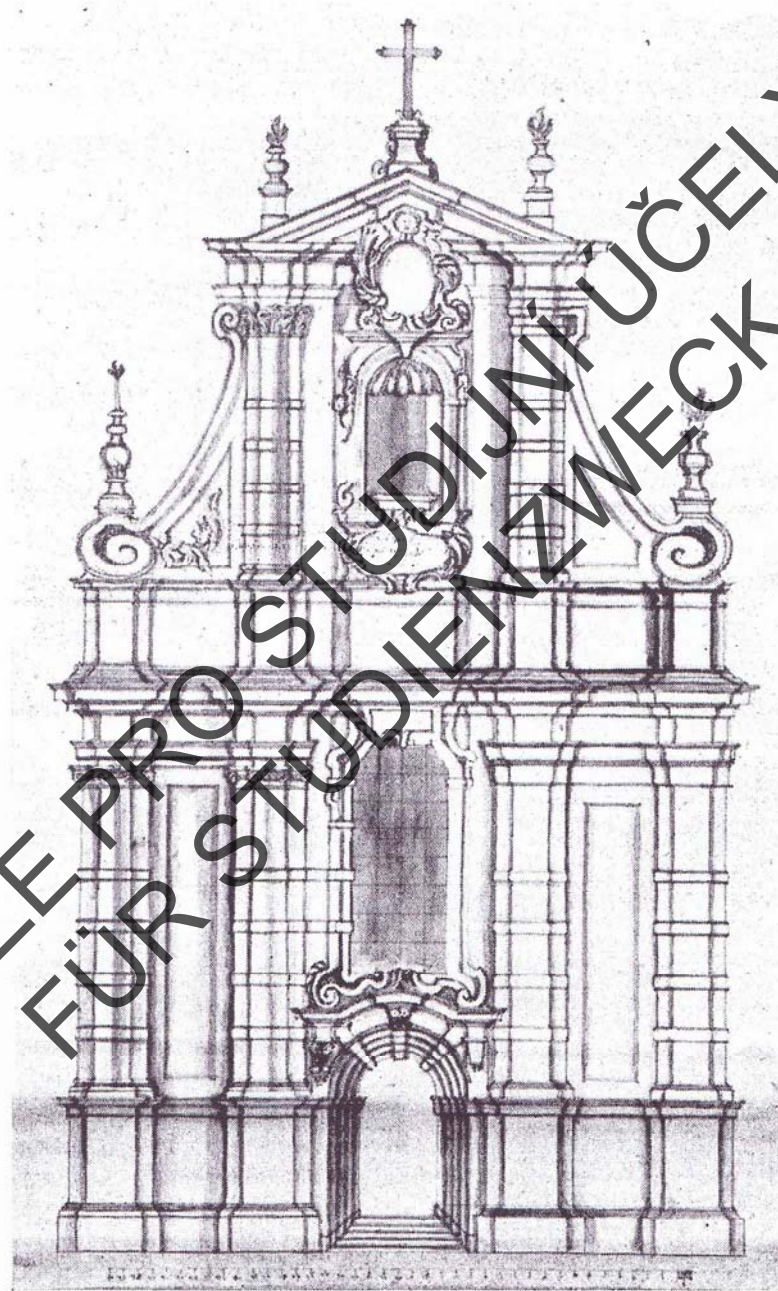
3.04\_L. Chr. STURM: Leonhard Christoph Sturms Durch Einen grossen Theil von Teutschland und den Niederlanden biß nach Pariß gemachte Architectonische Reise-Anmerckungen, Augsburg 1719.



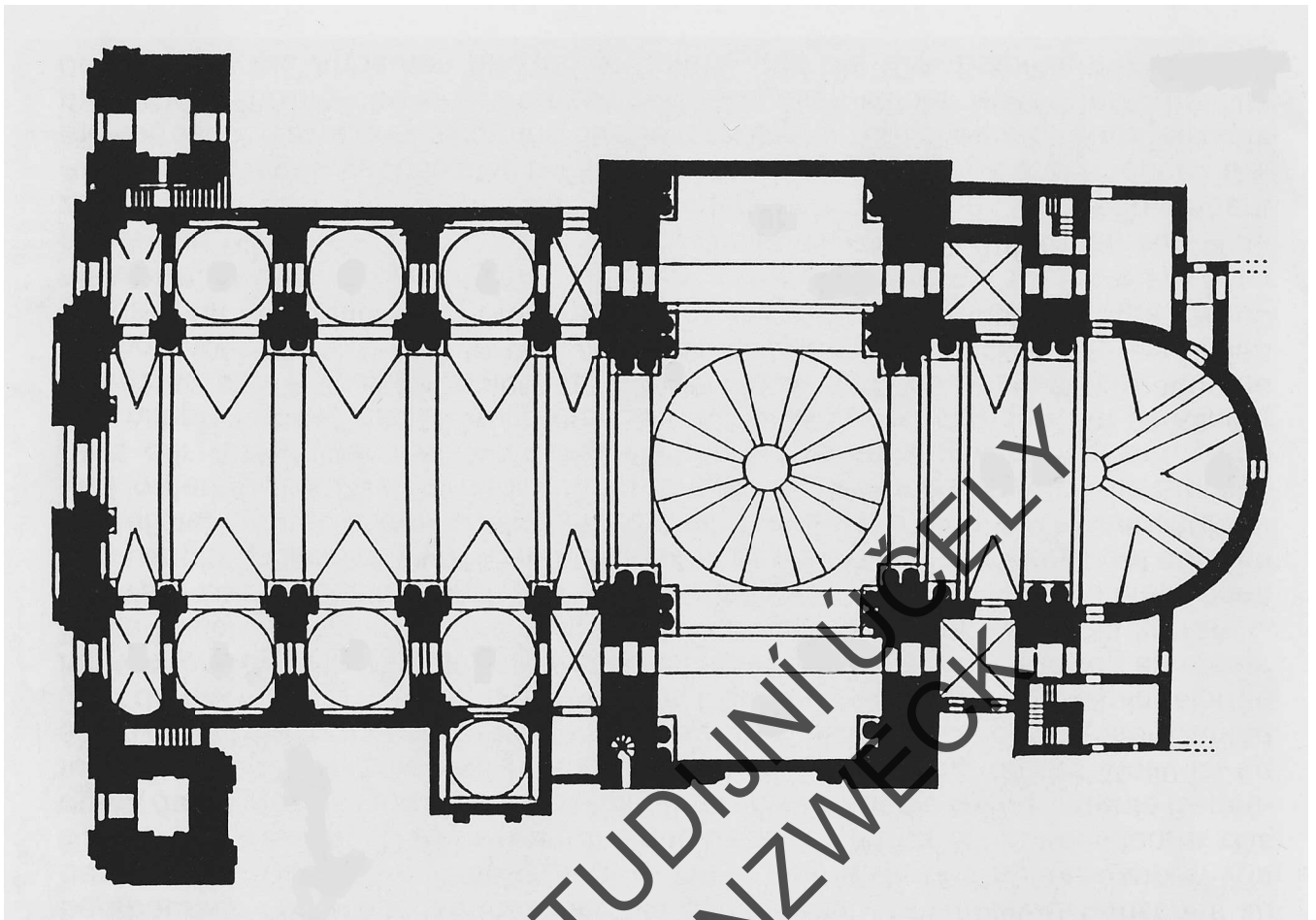
3.05\_Pieter Huyssens: Antwerpen, Jesuitenkirche St. Karl Borromäus, Fassade, um 1620.



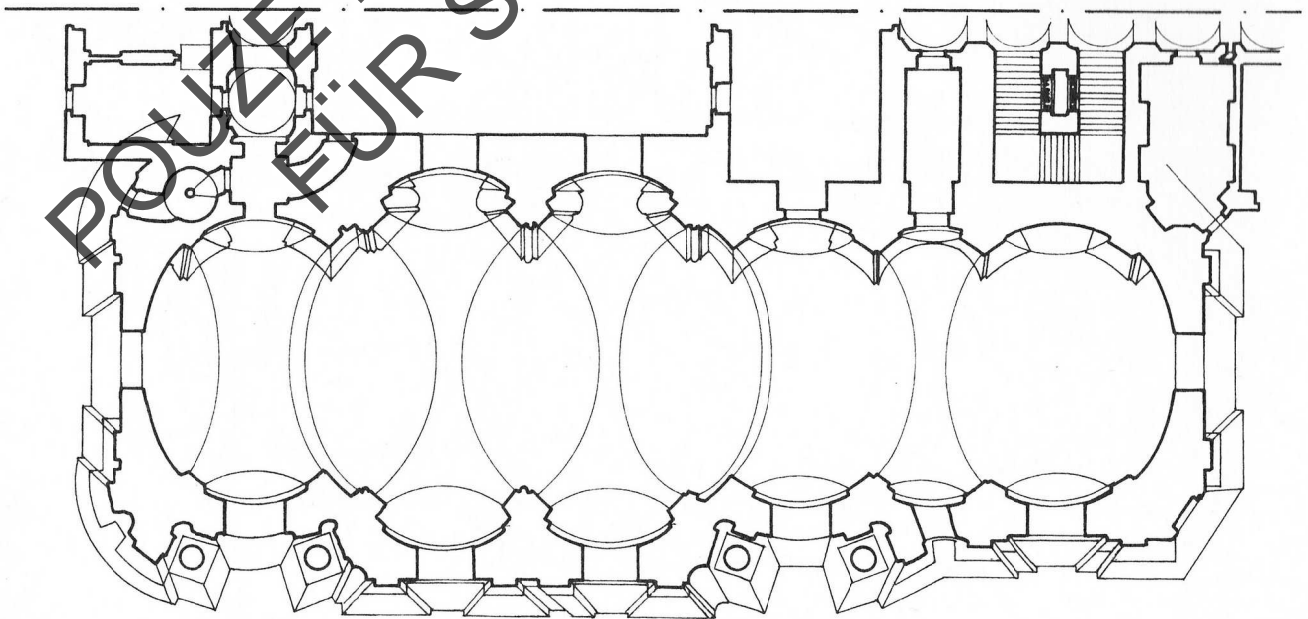
POUZE PRO STUDIJNÍ UČELY  
FÜR STUDIENZWECK



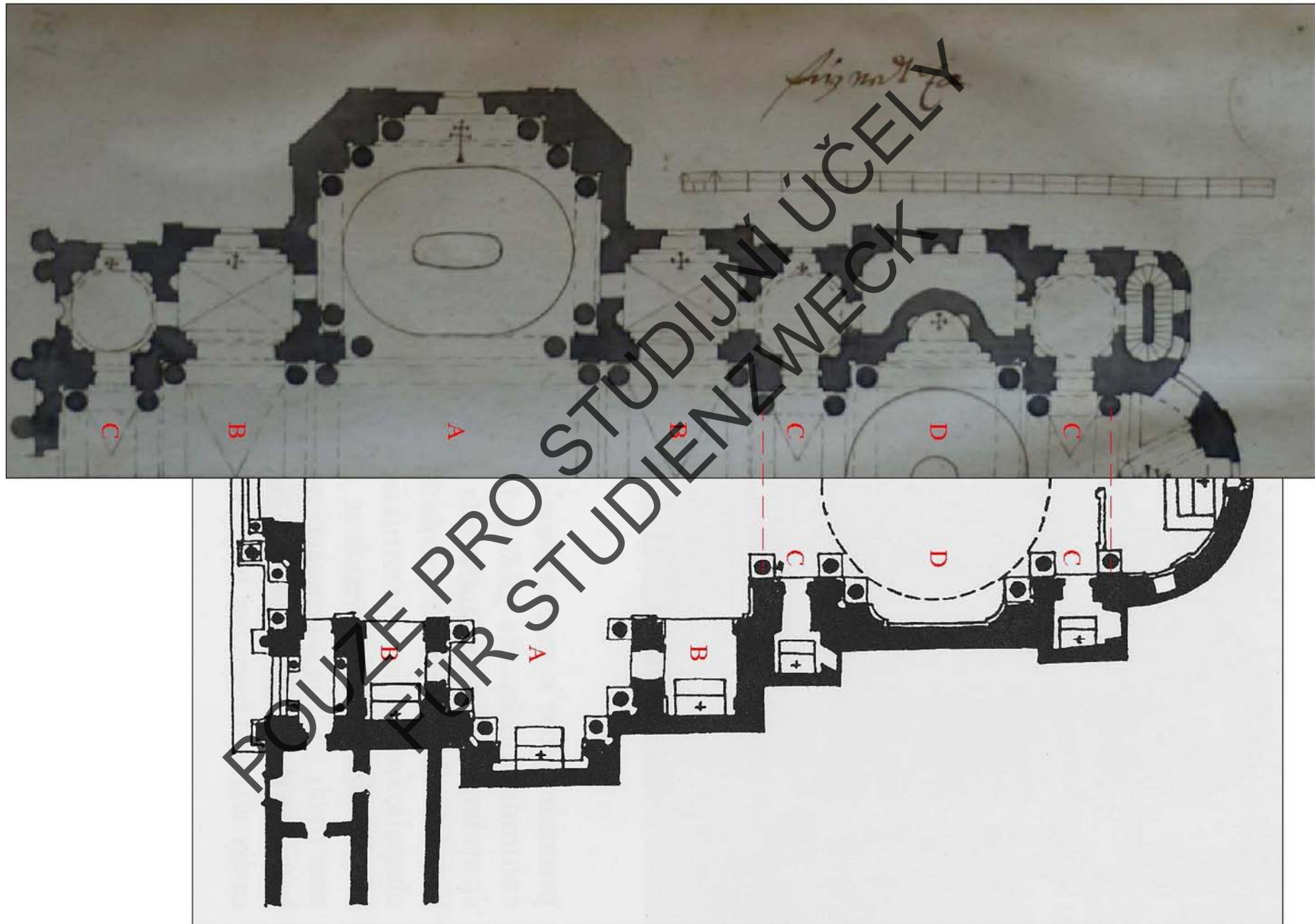
3.06\_St. Joseph in Prag, Variantenentwurf für die Fassade.



4.11\_Agostino Barelli: München, Theatinerkirche, ab 1663.



4.12\_Christoph Dientzenhofer: Prag-Břevnov, Benediktiner-Klosterkirche St. Margarethe, Entwurfsvariante von 1709.

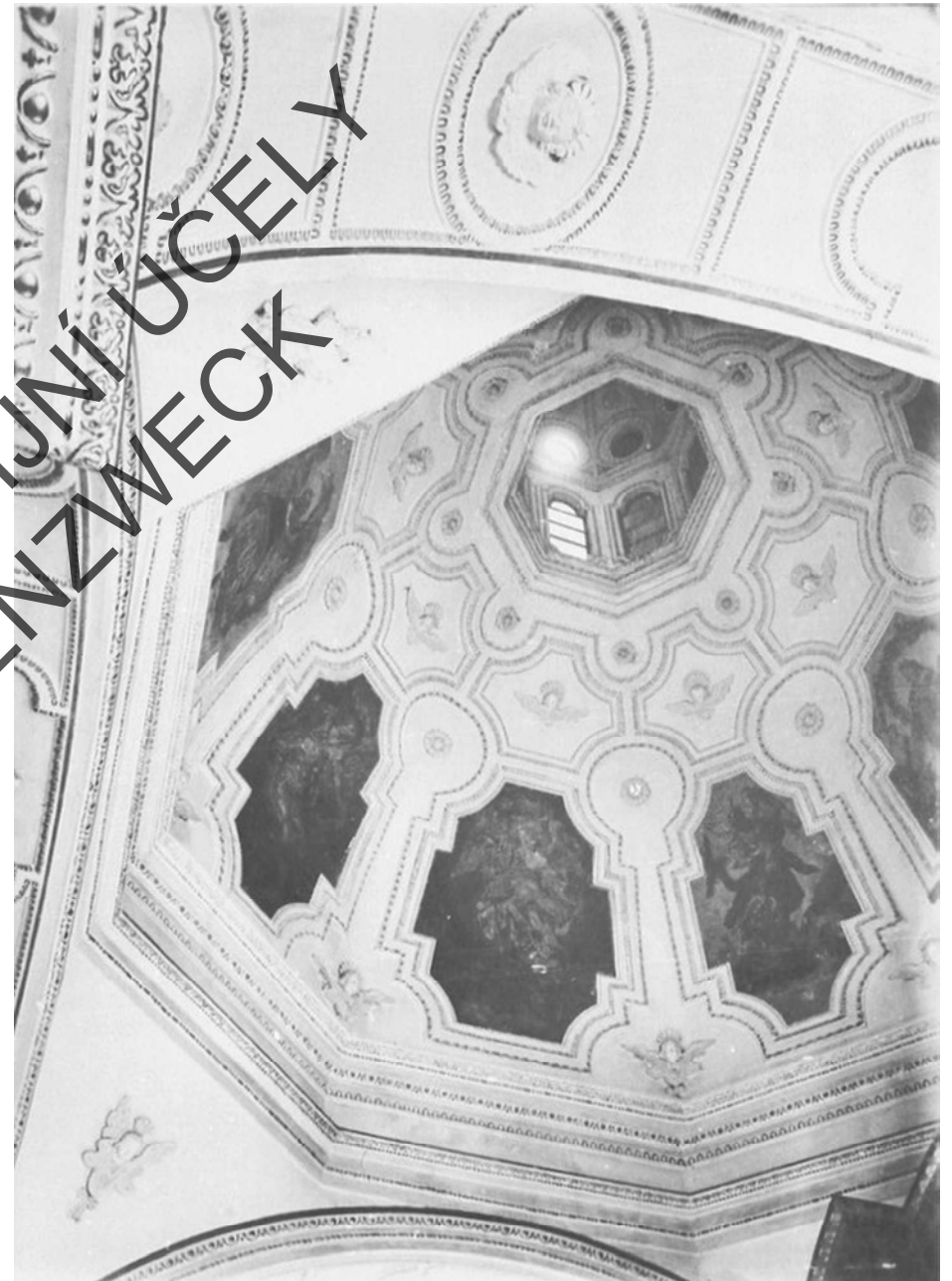


4.13\_S. Maria in Campitelli auf Fol. 462 - Thema der Verkettung zweier Raumeinheiten durch rythmische Gesamtstruktur





4.14\_Jacopo Sansovino: Venedig, S. Fantin - Presbyterium 1549-1564.



4.15\_Hans Krümmel: Weilheim, Stadtpfarrkirche - Chorkuppel, 1624-1631.

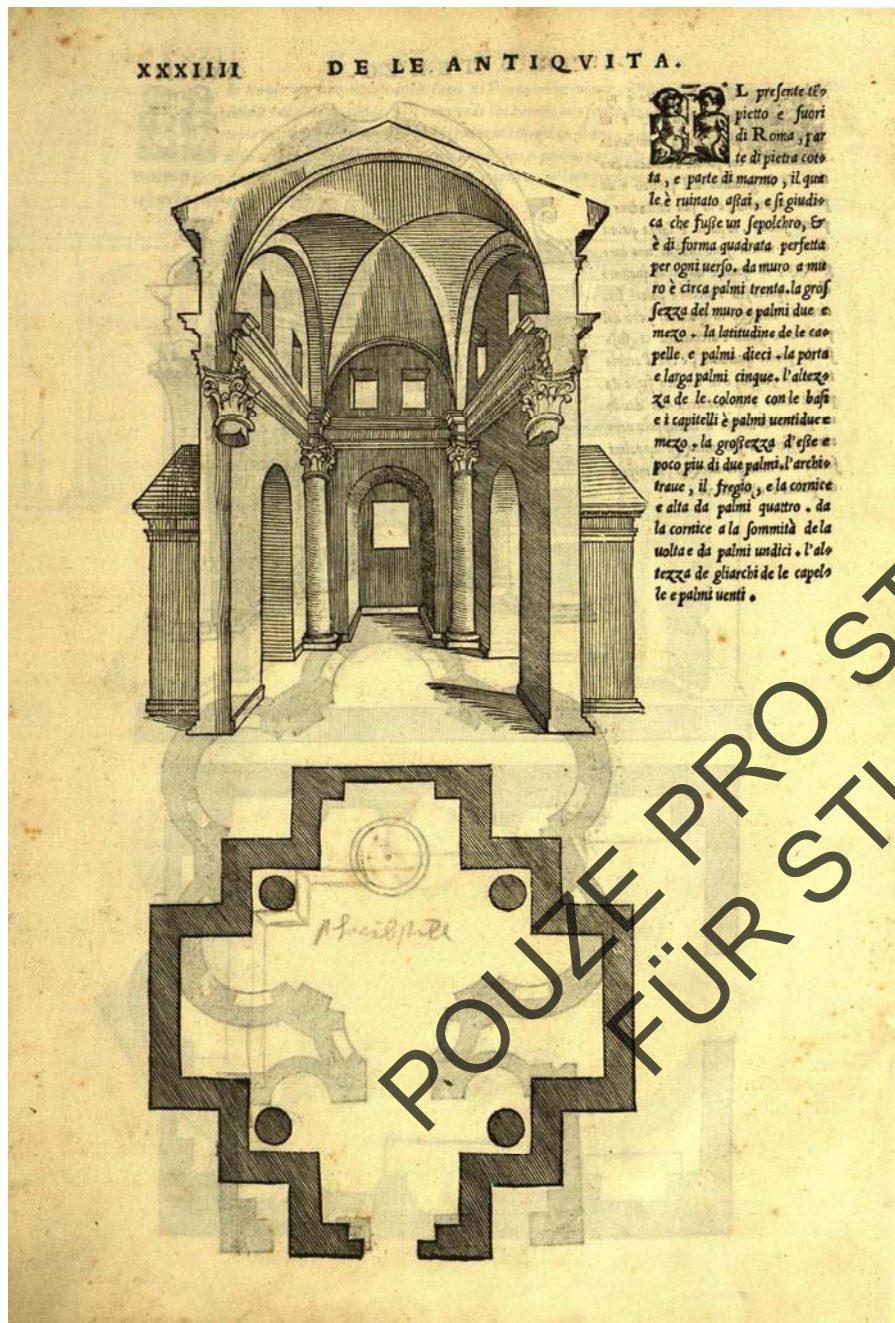


4.17. sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Folio 273-274.

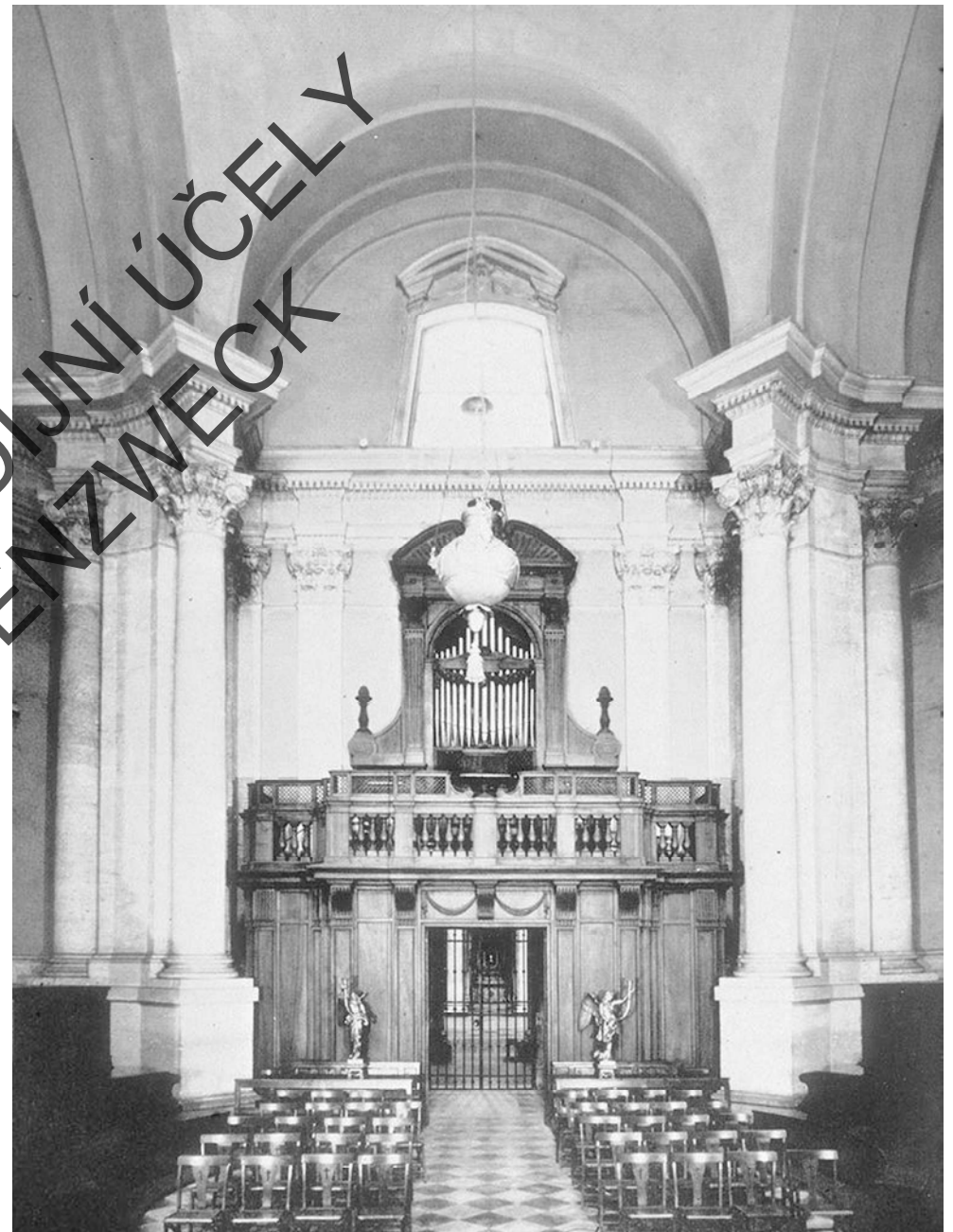


4.18\_Georg und Wolfgang Dientzenhofer: Michelfeld, ehemalige Benediktiner-Klosterkirche, ab 1688.



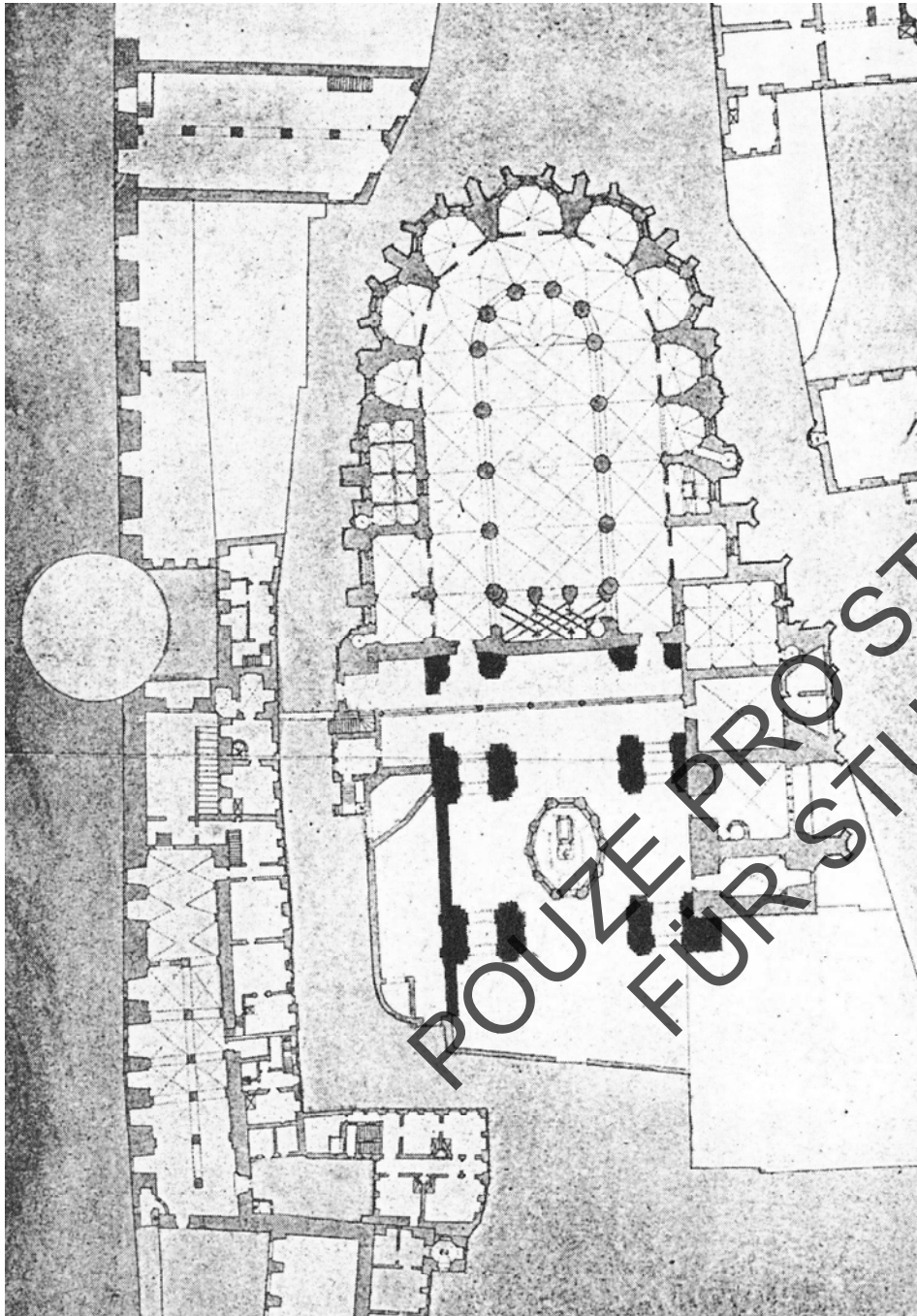


4.19\_Serlio - Il Terzo libro: Mausoleo dei Cerceni.



4.20\_Michelangelo: Rom, S. Maria Maggiore - Cappella Sforza, 1560-1573.





4.21\_Prag, St. Veits-Kathedrale, um 1760.

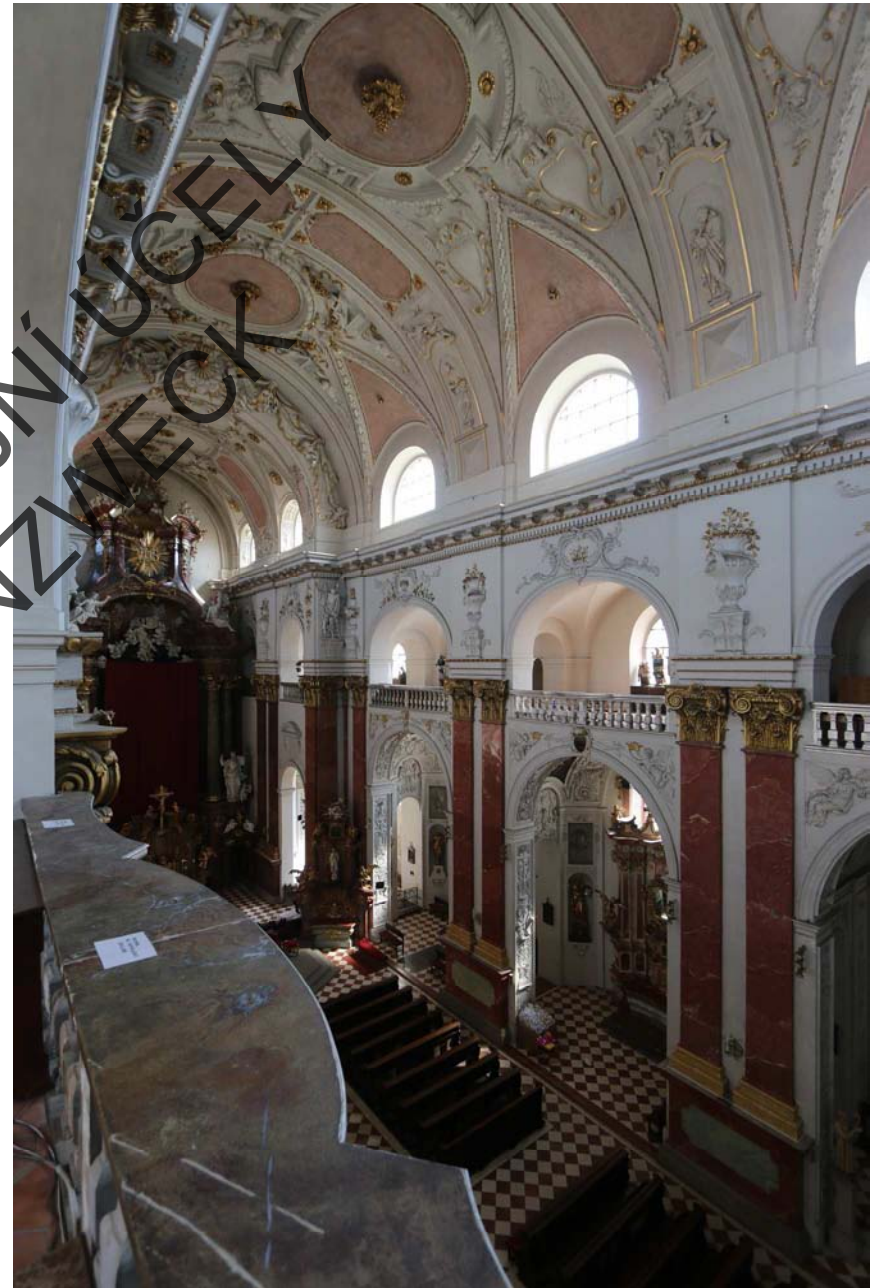


4.22\_Ludvík Kohl (1746–1821): St. Veits-Kathedrale.





4.23\_Dillingen, Jesuitenkirche - "bayerischer Prototyp"



4.24\_Carlo Lurago: Prag - Neustadt, Jesuitenkirche St. Ignatius - "böhmischer Prototyp"





4.25\_Passau, Jesuitenkirche, 1665-1677.



4.16\_Carlo Lurago: Prag, Kirche der Irischen Franziskaner, ab 1652.



